William Vaughn Moody als literarische Persönlichkeit

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung des Doktorgrades
genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

ERNA GILDE
aus Gr. Rominten, Ostpreußen

Tag der mündlichen Prüfung: 14. März 1940.

Tag der Promotion: 21. Mai 1940

1940

P 12

1. Berichterstatter: Professor Dr. Friedrich Schönemann

2. Berichterstatter: Professor Dr. Wilhelm Horn

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dissertationsdruck A. Preilipper, Hamburg 11, Admiralitätsstr. 16, Ruf: 36 50 89.

MEINER LIEBEN MUTTER!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548011_0223

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung: Biographisches.

a) Ererbt.
b) Erlesen.
c) Erlebt.

I. Hauptteil.

A. Die kurzen Gedichte.

B. Die Verstrilogie.
The Fire-Bringer,
The Masque of Judgement,
The Death of Eve.

C. Verstechnik und Form.

II. Hauptteil.

Die Prosadramen:
The Great Divide.
The Faith Healer.

Schlußwort.

Bibliographie.

a) Ererbt.

William Vaughn Moody wurde am 8. Juli 1869 in Spencer, Indiana, geboren. Sein Vater, der von englischer und frazösischer Herkunft war, siedelte um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit zwei Brüdern, die sich dem Rechtstudium gewidmet hatten, von New York nach dem Mittelwesten über. Ein Bruder ließ sich in Illinois nieder, der andere zog nach Süd-Dakota, wo er Senator wurde. Moodys Vater ging nach New Albany, Indiana, und heiratete dort. Moodys Mutter Henriette Stoy, die nach Professor M. Lovett[1] englischer, französischer und schottischer und nach John Manly[2] englischer und deutscher Herkunft, gewesen sein soll. Sie war die Tochter einer der ersten Pionierfamilien in Süd-Indiana. Dieser ererbte Pioniergeist seiner Mutter hat in späteren Jahren in Moody einen entscheidenden Einfluß ausgeübt, der besonders stark in seiner Einstellung zum Ost-Westproblem Amerikas hervortritt.

Moodys Vater fuhr mehrere Jahre als Kapitän auf einem Flußdampfer zwischen Pittsburgh und New Orleans. Bei Ausbruch des Bürgerkrieges im Jahre 1860 wurde sein Schiff von Truppen des Südens gekapert, so daß er nach New Albany zurückkehren und sich eine neue Existenz aufbauen mußte. In Spencer, einem Nachbarort, fand er Beschäftigung als Sekretär in der „Ohio Falls"[3] Eisenindustrie. Moody war also von schlichter bürgerlicher Herkunft.

In Spencer verbrachte der junge Moody seine Kindheit und Jugend vom zweiten bis zum achtzehnten Lebensjahr. Er war das zweitjüngste von sieben Kindern. Seine besondere Vorliebe galt seiner Mutter. Sie blieb ihm sein ganzes Leben hindurch das Prototyp der Frau schlechthin. In den Gedichten „The Daguerreotype" und „Faded Pictures" hat Moody die Schönheit und die geistige Anmut seiner Mutter verewigt.

„. . . the sweet and heavy years
when by her bed and chair we children gathered
jealously to share
The sunlit aura breathing myrrh and thyme,
Where the sore-stricken body made a clime
Gentler than May and pleasanter than rhyme,
Holier and more mystical than prayer."[4]

---

1 Robert Morrs Lovett: Selected Poems of W. V. Moody, Boston, 1931, Einleitung.
2 John Manly, Einleitung: The Poems and Plays of W. V. Moody, Boston, New York 1900, Bd. I, S. VIII.
3 Harvey Peake, zitiert in David D. Henry: W. V. Moody a Study. Boston 1934, S. 9.
4 The Poems and Plays of W. V. Moody a. a. O., Bd. I, S. 105.

Von seinem Vater hat er nur ein einziges Mal ein schwaches Bild gezeichnet, und zwar in „The Daguerreotype" am Totenbett seiner Mutter:

„That these so dewy lips should be the same
As those I stopped to kiss
And heard my harrowing half-spoken name
A little ere the one who bowed above her,
Rose stoical, and we knew that she was dead.
Then I, who could not understand or share
His antique nobleness . . .
Fled . . ."[5]

Die Erziehung der Kinder vollzog sich unter dem Dualismus von Vater und Mutter, deren Ansichten stets auseinandergingen. Auf der einen Seite stand die Mutter mit ihrer liebevollen weitherzigen Geistesart, auf der anderen Seite stand der Vater, der ein strenger Zuchtherr war und nur Moral und Pflicht kannte. Es ist wohl anzunehmen, daß zwischen dem feinfühligen und phantasievollen Knaben, den die Mutter nur allzugut verstand, und dem schwerarbeitenden Vater kein enges Band von Sympathie bestand. Dennoch verdankte Moody seinem Vater die erste Liebe zur Natur und die Einführung in gute Schriftsteller wie Scott, Thackeray, Dickens und andere[6].

Nicht zuletzt hatten auch die alte Jane und besonders der Neger Onkel Billy, die schon in der dritten Generation der Familie dienten und durch ihre Erzählungen vom Bürgerkrieg großen Eindruck auf die Kinder hinterließen, erzieherischen Wert. Die Gestalt des phantastischen und abergläubigen „Uncle Abe" in dem Prosadrama „The Faith Healer" ist dieser alten Negerseele nachgebildet.

b) Erlesen.

Moody besuchte die Volks- und die Höhere Schule in seiner Vaterstadt und zeigte schon früh vielversprechende Talente zum Zeichnen und Dichten. Er las viel und beschäftigte sich in dieser Zeit besonders mit historischer Romantik; Alexander Dumas war sein Lieblingsschriftsteller[7]. In der Schule war er Herausgeber von zwei Zeitungen, für die er dichtete und Abhandlungen schrieb. Auch auf dem Gebiete der Musik war er sehr begabt. Er spielte schon früh mit Begeisterung die Guitarre[8]. Dieses musikalische Talent drückt sich ganz besonders im Rhythmus seiner Verskunst aus. Das malerische Moment offenbart sich in seiner pittoresken Beschreibung der Natur in all seinen Dichtungen und Briefen. Für die Malkunst hatte er zeitweilig solch ein gesteigertes Interesse, daß er nach Abschluß der Höheren Schule im Jahre 1885 die „Local Art Academy" in Louisville, Kentucky, auf ein Jahr besuchte[8]; es schien fast so, als wenn er zum Malen und nicht zum Dichten geboren wäre. Trotzdem versprachen sich seine Freunde nicht viel von seinem Trio-

---

5 Moody a. a. O., Bd. I, S. 105—6.
6 Lovett a. a. O., Einleitung.
7 Harvey Peake: a. a. O., S. 11.
8 Lovett a. a O., Einleitung.

Talent, und niemand hätte an den glanzvollen Ruhm seiner Zukunft geglaubt[7].

Moody interessierte sich schon früh für metaphysische Dinge, obgleich sein Hauptantrieb im Leben überhaupt das Verlangen nach Erfahrungen aller Art war[7]. In der Schule war er ein Träumer und unterschied sich so von seinen Klassenkameraden, trotzdem er sich auch an allen sportlichen Veranstaltungen beteiligte[9].

Diese Begeisterung und Freude für den Sport ist auch seinem dichterischen Schaffen zugute gekommen. Weiterhin erklärt sich aus der empirischen Erfahrung der ausgedehnte Gebrauch von Sinnesvorstellungen, Schwärmerei und Abenteuerlichkeit in vielen seinen Gedichten. Symptome des „Suchens der Beharrlichkeit und der Errungenschaft"[10] sind auch vielfach darin zu finden. Auch sie haben ihren Ursprung in der physischen Ausbildung seiner Persönlichkeit[10].

Als ihm im Jahre 1884 seine geliebte Mutter genommen wurde und zwei Jahre später auch der Vater vor Schmerz über den Verlust seiner Gattin dahinschied, wurde die Familie auseinandergerissen und ein schweres, selbständiges Leben begann für den jugendlichen Dichter.

Zwei Schwestern fanden bei Verwandten in Poughkeepsie im Staate New York Aufnahme. Die jüngste Schwester blieb bei einem verheirateten Bruder in der Heimat. Moody selbst mußte als Lehrer einer benachbarten Provinzschule sein Leben fristen, bis ein Jahr später seine Verwandten aus Poughkeepsie sich seiner erbarmten und auch ihn zu sich holten. Auf der „Riverview Academy" bereitete er sich dann zwei Jahre lang auf das College vor. Es war dies eine militärische Schule mit strenger Disziplin. Das wissenschaftliche Studium, besonders der Klassik, das ihn für eine akademische Laufbahn vorbereitete, verdankte er seinem Lehrer, der zugleich Direktor dieser Anstalt war.

Im Jahre 1889 gind Moody mit fünfundzwanzig Doller in der Tasche[11] an das Harvard College, um dort als Werkstudent sein Studium fortzusetzen. Mit Rücksicht auf eine Schwester, die er noch zu unterstützen hatte, mußte er sich durch Arbeiten aller Art, das Studium verdienen. Er studierte klassische und moderne Literatur, Philologie und Geschichte. In dieser Zeit wurde er auch zusammen mit Lovett, den er in Havard kennen gelernt hatte, in den Ausschuß des „Harvard Monthly" gewählt. Die Herausgeber waren Persönlichkeiten wie Alansan Bigelow Houghton, George Santayana, George Rice Carpenter, Robert Herrick und Norman Hapgood. So kam Moody nun in Berührung mit Autoren, die sich zum Teil schon einen Namen gemacht hatten und deren Freundschaft für sein dichterisches Leben von großer Bedeutung wurde[12].

Während seiner Studienzeit schrieb Moody eine Anzahl von Gedichten und wurde nach vielen Versuchen immer unabhängiger von seinen großen europäischen Lehrmeistern, insbesondere Shakespeare und Shelley. Aber er schämte sich nicht von ihnen gelernt zu haben. Auf

---

9 Indianapolis Sentinel, 2. Febr. 1902.

10 D. D. Henry a. a. O., S. 12.

11 Daniel G. Mason, Einleitung: Some Letters of W. V. Moody, Boston-New York 1913.

12 Lovett a. a. O., Einleitung.

Professor Lovetts Klage, daß es so schwer sei, etwas wirklich Bedeutendes in dieser überfüllten Welt zu leisten, antwortete er: „No man can refuse to run at Olympia“[13]. Fast alle Gedichte aus dieser Zeit hat er selbst vernichtet, weil er sie als bloße Versuche erkannte. Ein kleiner Rest von ihnen ist noch in einigen Nummern des „Harvard Monthly“ erhalten.

Moody genoß in Harvard außergewöhnliche Freiheit auf allen Gebieten im Gegensatz zur akademischen Unfreiheit zu Lebzeiten seiner Vorbilder Wordsworth und Milton im englischen Cambridge, von der Milton sagte: „Cambridge is a harsh and cold nurse“. Es boten sich für Moody auch Möglichkeiten, College clubs beizutreten, die Theater spielten, rezitierten und diskutierten. Die Beteiligung an solchen Debatten gab ihm viel Anregung für sein späteres Schaffen. Auch der freie und ungezwungene Gedankenaustausch zwischen Professoren und Studenten war sehr fördernd. Hinzu kamen immer neue Anregungen von aus Europa zurückkehrenden Akademikern, wie der Philosoph George Santayana, der Soziologe Edward Cumings, der Ästhet Arthur R. Marsh und der Literat Lewis Gates, der später Moodys Freund und Kritiker wurde[14].

Moodys Begabung und leichte Auffassungsgabe ermöglichten es ihm, sein Studium ein Jahr früher als vorgesehen abzuschließen, so daß er Gelegenheit hatte, sein viertes Jahr als Privatlehrer in Europa zu verleben. Diese erste Reise, der viele andere in späteren Jahren folgten, hinterließ auf den jungen Studenten große Eindrücke. Italien und Griechenland hatte er besonders in sein Herz geschlossen. Er pries die malerische Schönheit der Natur und die überlieferte Geschichte und Literatur. Italien mit seiner mittelalterlichen Mystik und der dantischen Theologie war seine Inspiration für das Versdrama „The Masque of Judgement“. Griechenland mit dem klassischen Gefühl und der in Schranken gehaltenen Freude am Leben wurde die Grundidee des „Fire-Bringer“. Auch Süddeutschland hatte er einen kurzen Besuch abgestattet.

An Robert M. Lovett, mit dem Moody später eine englische Literaturgeschichte herausgab, schreibt er am 22. November 1892: „So far I have had little time and no inclination for study, but under the sedative influence of German beer and German beauties I hope to get my pulses down to a pace where grinding will be a delirious adventure“[15]. Ein anderer Brief aus Dresden vom 11. April 1893 an denselben Empfänger, bringt uns das Gegenteil von dem bereits zitierten Brief: „I have put all my spare time on Dante so far“ . . . und dann wieder „I shall suck much milk from the paps of the Wagnerian muse“[16].

Moody war ein großer Liebhaber und Verehrer der Wagnerschen und Schumannschen Musik und nahm jede Gelegenheit wahr, diese großen Meister zu hören.

---

[13] Lovett a. a. O., S. 18.
[14] Lovett a. a. O., Einleitung.
[15] Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 6.
[16] Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 8.

Nach seiner Rückkehr aus Europa nahm er sein Studium wieder an der Harvard Universität auf und studierte vornehmlich mittelalterliche Philologie. In den Dichtern Trumbull Stickney, dem er seine späteren Studien in der griechischen Tragödie verdankte, in Josephine Preston Peabody, sowie in Daniel G. Mason fand er neue wertvolle Freunde[17] Sein vielseitiges Interesse und seine unaufdringliche natürliche Art der Menschenbehandlung machten ihn stets zum Mittelpunkt seiner Gesellschaft. Dennoch wurde er zeitweise von übler Laune ergriffen. Seine Freunde wurden das bald gewahr und zogen sich in solchen Momenten schonend von ihm zurück. Einer seiner Freunde gibt ein interessantes Bild von dieser Stimmung und überhaupt seiner Erscheinung: „ . . . slight, rather undersized, with chestnut hair and a not unprepossessing face that was usually sunny except when a wistful look would steal over it and indicate a mood his companions did not understand, but which they respected — perhaps because he had taught to let him alone at such times[18].

Seine Liebe zur Natur beherrschte ihn völlig. Er unternahm oft große Wanderungen allein und mit Freunden durch die neuenglische Landschaft. In seinen College-Versen drückt sich dieser fast Wordsworth'sche Trost an der Natur sehr deutlich aus. Einer seiner Freunde schreibt darüber: „Nature always appealed to him and he was responsive to her every mood. Clouds were his especial deligth. I have seen him stretched upon his back upon the turf at the river side, with his hands under his head, wrapped, no doubt in dreams as fantastic as the images of his adoration"[18].

Auch seine Familie kannte ihn nur zu gut und duldete gern seine Vergessenheit und Verträumheit: „As a boy he seemed a dreamer, but a pardonable one. It is recalled that when the numerous ‚chorus' that fell to the lot of the average Indiana youth slipped entirely from his memory, his sisters used to say, oh, never mind Will. He can't help forgetting. It's genius working"[19]. Diese glücklichen Träume seiner Kindheit lebten weiter in ihm. Von Harvard schreibt er einmal in späteren Jahren: „I often look back with regret to the days which I dreamed away in sleepy old New Albany . . . and I hope some of these days to come back to it — if only to assure myself that it really is there yet — a fact as to which I am sometimes skeptical"[19].

Moody hatte eine kühle Zurückhaltung Fremden gegenüber, die oft den Eindruck von Stolz oder Schweigsamkeit hinterließ. Zu seinen intimen Freunden aber war er stets ein herzlicher und loyaler Kamerad. Percy Mac Kaye gab diesem seinem Charakter poetischen Ausdruck im elften Vers seines Gedichtes „Uriel", das er Moody nach seinem Tode im Jahre 1910 gewidmet hatte:

Because he never wore his sentient heart
For crows and jays to peck, ofttimes to such
He seemed a silent fellow, who o'ermuch
Held from the general gossip-ground apart,

17 Lovett a. a. O., Einleitung.
18 Harvey Peake a. a. O., S. 13.
19 Indeannapolis Sentinel, 2. Febr. 1902.

Or terseby spoke, and tart:
How should they guess what eagle tore, within
His quick of sympathy for humblest smart
of human wretchedness, or probed his spleen
of scorn against the hypocritic mart!"[20]

In Vers neun desselben Gedichtes berichtet er von der draufgängerische Runde seiner Freunde: Ridgely Torrence, Edwin A. Robinson, Robert M. Lovett und anderer, der Moody sich angeschlossen hatte. Mackaye schreibt in einem Brief an David H. Henry im April 1931: Moody „was a boon companion who was also the most staunchly dependable of friends"[21]. Lovett, der viel mit Moody reiste und mit ihm zeitweise zusammen gewohnt hatte, schreibt: „It was always a keen pleasure to walk and talk with Moody. His joy in the purple shadows of the pines on the snow, in the smell of violets in fresh earth, was an experience which he gladly shared . . ."[22].

Josephine Preston Peabody, die Verfasserin des poetischen Versdramas „The Piper", mit der Moody korrespondierte, preist die Echtheit und Treue seiner Freundschaft in ihrem Tagebuch[23].

Von einer ganz anderen Seite beurteilen ihn Presseleute, die ihn als College-Professor und Dichter interviewten, wohl etwas nach journalistischer Tendenz übertrieben: „He ist a dusty, unconventional, unkempt and delightful ‚good fellow'. His wiskers lay around his face with an air of neglected insouciance. His hair showed signs of recalcitrance and was not nearly as orderly as Mr. Moody's pictures would have us believe. His necktie sagged with a reckless nonchalance which displayed his collar buttom, and his heavy leather leggings and rawhide shoes would have been irrelevancies in a classroom of English literature. Neither his attitude nor his bearing was indicative of conventional restraint. He lolled on the sprawling davenport with his legs crossed, one hand in his pocket, the ohter holding a cigar. Sometimes he would bring both his feet up together and hug his knees, an attitude that, I wager, Barrett Wendell has never assumed, not even in privacy. Thus he sat and talked and smoked"[24].

Moodys Informalität kann man zurückführen auf die ungezwungene Umgebung seiner Geburtsstadt, in der er aufwuchs. Seine Klassenkameraden in Cambridge sprachen von ihm als dem „Westerner" und Mason hat am besten in folgenden Worten seine westliche Frische und Originalität getroffen: „He saw things under wider horizons than those of the Cambridge teatable"[25].

Obgleich konventionell erzogen, hat die enge puritanische Geistesrichtung, die hauptsächlich seinem Vater zuzuschreiben ist, die natürlichen Impulse des Dichters zum freien Denken und Fühlen nicht ge-

---

20 Percy Mac Kaye: Uriel and other Poems. Boston 1912, Vers XI, S. 6.
21 Zitiert in David D. Henry a. a. O., S. 14.
22 Lovett a. a. O., XVII—XVIII.
23 Josephine Preston Peabody: Diary and Letters, hrsg. v. Christina H. Baker, Boston 1925, S. 58.
24 Los Angeles Daily Times: zitiert in D. D. Henry a. a. O., S. 15.
25 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. VII—VIII.

hemmt. Schon von frühester Jugend an war er Idealist und machte seinen Idealismus zur Triebfeder seiner ganzen Lebensphilosophie. Die Wurzel seines heißen Patriotismus und seiner Sympathie für den armen Menschen lag darin, daß er in dem demokratischsten Teil seines Landes unter dem traditionellen Einfluß des alten Pioniergeistes seiner Mutter und der lebhaften Erinnerungen aus dem Bürgerkrieg, aufgewachsen war. Er liebte seine Heimat über alles. In dem Gedicht „A Prairie Ride" ruft er begeistert aus: „Land of mine, my mother's country ! my heritage !"[26].

b) Erlebt.

Vom Jahre 1894—95 lehrte Moody in der englischen Abteilung des Harvard College. Er war nicht begeistert vom Lehrberuf und übte ihn nur aus, um seine finanzielle Lage ein wenig zu verbessern. Später, als er in Chicago lehrte, drückte sich seine Abneigung gegen die stumpfsinnige Lehrtätigkeit immer stärker aus. Ein Brief von ihm an Lovett bestätigt uns dies: „I don't know whether you know that I have decided to shuffle about next year in your old shoes — with Gates in English 22. I should hesitate to accept it did I not have such splendid examples before my eyes of gorgeous scholastic butterflies hatched from this dull cocoon"[27].

Zum Lehrkörper in Harvard gehörten damals auch Santayana, Arthur Marsh, Trumbul Stickney und Lewis Gates. Moody kam nun mit diesen bedeutenden Persönlichkeiten in engste Berührung und erfreute sich einer wohlwollenden Aufnahme. Trumbull Stickney, dessen Gedichte Moody später herausgab, war von besonders großem Einfluß auf Moodys dichterisches Schaffen. Diese wertvollen Freundschaften begleiteten ihn durch das ganze Leben und hielten teure Erinnerungen an Cambridge und Harvard wach. Moody fand aber auch, trotz der inanspruchnehmenden Lehrtätigkeit in Harvard, Zeit zum Dichten. Seine Verse aus dieser Zeit lehnten sich stark an Keats, Rossetti, Whitman und Browning an[27]. Leider hat er auch diese Gedichte zum größten Teil vernichtet, so daß wir einen Vergleich mit den uns überlieferten nicht ziehen können.

Eine Wendung in seinem Leben trat ein, als ihn 1895 finanzielle Schwierigkeiten zwangen, auf Empfehlung und Anraten von Robert Herrick und Professor Lovett eine englische Professur an der Universität in Chicago anzunehmen. Er hatte Cambridge mit seinem traditionellen akademischen Geist lieb gewonnen und schied ungern von seinen Freunden. Die Rauheit und Flachheit in Chicago verstärkten noch diesen Impuls, und die Sehnsucht nach seiner College Umgebung in Harvard wurde um so größer. In einem Brief an Mrs. C. H. Toy vom 5. Dezember 1898 gibt er dieser Sehnsucht Ausdruck: „I am eager for the queer inimitable charm of Cambridge and so warm, for that neatness and decency of you children who have been washed and dressed and sent to play on the front lawn of time by old auntie Ding — an — Sich, while we hoodlums contend with the goat for tomato cans in the ally. I have a fair line of the same to lay your eyes when I am admitted inside the aristocratic front

26 Moody a. a. O., Bd. I, S. 149.
27 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 16.

gate: some of them will make a fine effect in a ring around your germanium bed"[28].

An dieselbe Empfängerin schreibt er ein Jahr später nachdenklicher, sich mit seinem Schicksal mehr und mehr zufriedengebend: „The longer I live the more grateful I feel for the good and tried friends that I made there, and that have so generously borne and foreborne"[29].

Der Wechsel von Ost nach West war für Moodys Leben und Schaffen von entscheidender Bedeutung. Er konnte jetzt den akademischen Staub der überzüchteten östlichen Kultur von seinen Füßen schütteln und sich in dem unendlichen Raum der westlichen Prärie frei entwickeln. Diese Umstellung, wie aus schon zitierten Briefen deutlich hervorgeht, kostete ihm viel Herzeleid und Heimweh, aber allmählich wurde er sich seiner großen Wandlung bewußt und nahm den Kampf mit der nackten Realität des Westens auf. „Cambridge — mellow and autumnal — begins alrendy to take on really mythical colors to loom symbolic, under the stress of this relentness prairie light and vast feature-less horizon. I begin to believe that your charge against me of theatricality was just that all my liefe there in the last was a sort of tragic-farce, more or less consciously composed, so rudely awake and in earnest is everything here . . ."[30] schreibt er an Josephine P. Peabody. Wochen später schreibt er in ähnlichem Sinne an Mason: „If you knew the beast Cicago, the pawing and glaring of it, you would not find me hard to forgive. I have been in the condition of the Kluges Schneiderlein in the bear-pit: it has taken all my frightened dexterity to keep out of the jaws of the creature"[31]. Ein anderer Brief an J. P. Peabody zeigt ihn in bitterster Verzweiflung: „The truth of the matter is, I suppose, that I am dissatisfied to the point of desperation with the kind of life that is possible out here . . . In Cambridge one hadn't far to go before finding some refinement of feeling, some delicate arabesque of convention, to help make up for the lack of liberty. Out here there is even less liberty (because less thought) and there ist nothing — or next to nothing — to compensate . . . but out here, where there is no city life to gaze at, nothing to relieve the gaseous tedium of a mushroom intellectuality, no straining wickedness or valiant wrestling with hunger to break the spectacle of Gospelpeddling comfort, — the imagination doth boogle at it"[32].

Allmählich nahm diese banale und rauhe Art des Westens für ihn milderen Charakter an, und seine neue Umgebung wurde ihm zur neuen Heimat und zu neuer Anziehungskraft. Der Frühling im Westen, in seiner naiven Vertrautheit und zauberhaften Schönheit, rührte ihn. Er schreibt an Mason fast autobiographisch: „I have come to realize the wonderful resources of passive enjoyment better than I ever did before — perhaps perversely, perhaps according to a mere instinct of self-preservation against the hurry and remorseless effectiveness of life out here . . . also I seem to be coming half through disappointed effort and half

---

28 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 104.
29 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 114.
30 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 30.
31 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 32.
32 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 36—37.

through this same effortlessness, to discern more clearly what ist worthy in human motive and admirable in human achievement. It ist not that I love Shakespeare less, but that I love Ophelia more"[33].

Mit dieser Erkenntnis, daß die neue primitive Umgebung auch eine reiche Ausbeute für den Dichter sein kann, kam Moody gänzlich von überlieferten Themen ab, er wandte sich entschieden der für ihn neuen Welt und Wirklichkeit zu. Sie gab ihm den Antrieb, sich von der traditionellen Welt zu lösen. „If you can only throttle your Daemon, or make him forego his leonine admonition „accomplish" and roar you as any suckling dove the sweet vocable „Be", — you ought to live. I have got mine trained to that pardee ! and his voice grows not untunable. I pick upshreds of comfort, out of this or that one of God's ashbarrels"[34], schreibt er seinem Freund Mason im Februar 1896.

Diese neue Auffassung gab Anlaß zu neuer dichterischer Schöpfung. Das Gedicht „Wilding Flower" ist, wie Moody selbst in einem Brief an Mason sagte: „Almost the first thing . . . which has been a direct impulse from real life"[35].

„Dawn Parley" ist ein anderes Gedicht aus dieser Periode. Überhaupt entstanden in dieser Zeit von 1896 bis 1901, die mit dem wachsenden Imperialismus und Materialismus Amerikas besonders ereignisreich war, seine besten und bekanntesten Gedichte, alle inspiriert von dem Kontakt mit dem wirklichen Leben: „Faded Pictures", „Good Friday Night", „Road-Hymne to the Start", „Ode in Time of Hesitation", „Gloucester Moors", „The Brute" und „On a Soldier Fallen in the Philippines".

Die Tatsache, daß Moody gezwungen war, seinen Lebensunterhalt mit Lehren zu verdienen, ohne einen Beruf darin zu finden, nahm in seinem Leben fast tragischen Charakter an. Er fühlte, daß diese Tätigkeit seine poetische Schöpfung hemmte. In einem Brief an Josephine P. Peabody gibt er diesem oft verzweifelten Gefühl ironischen Ausdruck: „I have hung my harp on a willow, where it gathers rust and caterpillars with a zeal it lacked in a better cause I am gone stark dumb. I rap myself and get a sound of cracked day . . ."[37].

Moodys Abneigung gegen den Lehrberuf beeinträchtigte keineswegs seinen vollen Einsatz dafür. Professor J. M. Manly spricht von seinem „conscientious and succesful teaching"[38], und Präsident Harper von der Universität hatte solch ein blindes Vertrauen in ihn gesetzt, daß er ihm, als er die Universität verlassen wollte, um sich lediglich der Dichtung zu widmen, das volle Honorar für nur ein Vierteljahr zu erteilenden Unterricht anbot; aber Moody lehnte das Angebot ab. „There was never a more conscientious teacher than Moody . . . and seldom a more brilliant and inspiring lecturer"[38], sagte Präsident Harper. Moodys eigene Beurteilung in dem folgenden Brief an einen Freund trifft wohl am besten sein Können: „I am known in the Chicago themery as the man in the Iron Mask, and you may wager I live up to the title"[37].

---

33 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 54—55.
34 = 33, S. 52.
35 = 38, S. 56—60.
37 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 69.
38 Moody a. a. O., Bd. I, S. XIV—XV.

In Chicago fand Moody endlich auch neue Freunde: „like himself, conscious of a feeling of exile“[39] sagt Lovett, und er fühlte sich zu ihnen hingezogen. Diese Gruppe von Harvard Intellektuellen in Chicago wird von Robert Herrick in seinem Roman „Chimes“ vorzüglich skizziert. Die Fühlungnahme mit gleichgesinnten Kollegen und die Berührung mit dem Leben des rauhen Westens, machten seine Jahre in Chicago zu Jahren „of growth as a human being, and humanity was the essence of his poetry“[39].

Zu seinen Kollegen und Freunden, die ihn anregten, gehörten Lovett, John M. Manty und Robert Herrick in Literatur, Ferdinand Schevill in Geschichte und Paul Shorey im Griechischen. Später schloß sich Moody noch einer Gruppe von kongenialen Dichtern des Mittelwestens an, wie Harriet Monroe, Hamlin Garland, Henry Fuller und William Morton Payne. Auch die Freundschaft zu Mrs. Harriet Brainerd begann zu dieser Zeit in Chicago, der Frau, die ihm so unendlich viel in seinem späterem Leben bedeutete und ein Jahr vor seinem Tode seine Gattin wurde. Alle diese Freunde trugen dazu bei, Moodys Einstellung für den weiten, freien Blick des amerikanischen Lebens zu fördern und den humanitären und demokratischen Impuls zu wecken, der damals ganz besonders den Westen beherrschte, und der später ganz deutlich Ausdruck findet in seinem ersten Bühnendrama „The Great Divide“ und mehreren sozial-politischen Gedichten.

Moody war von einer außergewöhnlichen innerlichen Vielgestaltigkeit und besaß einen Überfluß an Lebensfreude und Lebendigkeit, was in ihm eine Abneigung, ja einen Groll gegen jeden äußeren Zwang erzeugte. Er glaubte an übersinnliche Offenbarungen und Inspirationen und hatte das Gefühl, dazu bestimmt zu sein sie zu empfangen. Der Ursprung seiner Gedichte, sagte er einmal, komme von „objektiver Suggestion“[40]. Er nahm jede Gelegenheit wahr, die ihm poetische Anregung bot, und gestaltete sie in Verse. So kam ihm eines Tages die Idee, den Prometheusstoff zu dramatisieren, und am nächsten Tage reiste er nach Griechenland, um die erste Skizze zu machen. Das Ergebnis war das Versdrama „The Fire-Bringer“.

Moodys Wanderungen in Amerika und seine Reisen nach Europa und die aus ihnen erwachsenden Eindrücke und Erfahrungen standen in engster Berührung mit seinem Schaffen. Er holte sich immer wieder neue Anregungen und neues Material. Seine erste Reise nach Europa machte er zwischen den Jahren 1892 und 1893 als Privatlehrer und bereiste England, Frankreich, Deutschland, Italien und Griechenland. Im Jahre 1895, kurz vor der Annahme seiner Professur in Chicago reiste er ein zweites Mal nach Europa, diesmal zusammen mit seinem Freund Daniel G. Mason, der selbst über die Reise berichtet, wie z. B. ein Erlebnis aus Frankreich zur Gestaltung eines Monologs in „The Masque of Judgement“, dem ersten Teil der Verstriologie, beitrug. Den Gedichten „Old Pourquoi“ und „Jetsam“ liegen andere Erlebnisse dieser Zeit zu Grunde. Eine spätere Reise, die er 1897 mit Ferdinand Shevill unternommen hatte, brachte Anregungen für das religiöse Gedicht „Good Friday Night“, und eine

[39] Lovett a. a. O., S. XXVII.
[40] D. Henry a. a. O., S. 27.

Radfahrtour zusammen mit Schevill durch die schöne Gebirgslandschaft von Orvieto begeisterte ihn für „Road-Hymne for the Start“[41]. Während der Besichtigung einer Kunstgalerie in Venedig kam ihm der Gedanke für „The Masque of Judgement“. „The Moon-moth“ berichtet fast wörtlich von einem Blick in den griechischen Reliquienschrein[42].

Es darf aber nicht vergessen werden, daß Moody neben seiner großen Neigung zu europäischen Ländern sein eigenes Vaterland über alles liebte und es auch von Ost nach West und von Süd nach Nord kennen lernte. In den Neuengland-Staaten hielt er sich immer besonders gern auf. Mit Schevill machte er im Jahre 1896 eine Radtour nach dem fernen Westen. Im Jahre 1901 startete er mit Hamlin Garland nach Colorado, um eine Gebirgstour zu machen. Briefe an seine Frau vom August 1901[43] berichten von diesen abenteuerlichen Erlebnissen und von seiner Begeisterung für das offene Land. Im Jahre 1902 war er wieder in Griechenland, um für seine Verstrilogie Material zu sammeln, und 1904 begann sein erstes Bühnendrama „The Great Divide“ in Arizona Gestalt anzunehmen. Im Jahre 1907 fuhr er wieder nach Europa; diesmal hauptsächlich um seine typhusartige Krankheit, die er sich vor mehreren Jahren zugezogen hatte und die sich jetzt auch auf das Gehirn auszubreiten begann, zu heilen, und 1909 unternahm er mit seiner Frau die letzte Erholungsreise, deren Ziel England und das schottische Hochland waren.

Im Jahre 1902 war Moodys „History of Englisch Literature“, die er zusammen mit Lovett herausgegeben hatte, erschienen. Der Absatz war nicht groß, aber der Dichter erreichte dadurch wenigstens eine kärgliche Unabhängigkeit, so daß er seine Professur an der Universität in Chicago aufgeben konnte. Von nun an schlug Moody sein Hauptquartier in New York auf und widmete sich ausschließlich seiner Dichtung. Als Professor Manly ihn nach seiner letzten Reise in Griechenland bat, wieder seine Lehrtätigkeit an der Universität aufzunehmen, lehnte er mit folgendem Argument ab: „I cannot do it, I feel that at every lecture I slay a poet“[44].

In New York schloß Moody sich wieder einer Gruppe von zeitgenössischen Dichtern und Schriftstellern an und belebte mit ihnen zusammen die amerikanische Poesie und vor allem die amerikanische Bühne. An Schevill schreibt Moody: They (seine Freunde) are splendidly American and contemporary; and I feel convinced, that this is the place four young Americans who want to do something“[45]. Mason teilt er mit: „I am going in for people now, having made the discovery that the average man is among the most unexpected and absorbing of beings“[46].

Die letzten Jahre seines Schaffens verlebte Moody in aller Zurückgezogenheit mit ein paar Freunden, die er liebte und schätzte, und die ihm in ihren poetischen Versen wie „Uriel“ von Percy Mac Kaye, „Santa

41 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 27—28.
42 Lovett a. a. O., XXXIX.
43 Letters to Harriet von W. V. Moody hrsg. von Percy Mac Kaye. Boston—Ney York 1935.
44 Moody a. a. O., Bd, I, S. XVI.
45 Some Letters of W. V. Moody, S. 101.
46 Atlantic Monthly: Juni 1905.
47 Moody a. a. O., Bd. I, S. 88.

Barbara Beach" von Torrence, „Broadway Lights" von Robinson und Richard W. Gilberts begeisterten Worten:

„Friends beware!
A sound of singing in the air!"[47]

ein ewiges Andenken bewahrt haben.

Am siebzehnten Oktober 1910 erlag Moody in Colorado Springs seiner schweren Gehirnerkrankung und wurde somit aus seiner reifsten Schaffensperiode gerissen. Aber er hatte, trotz seines frühen Ablebens, ein einzigartiges erlebnisreiches und inhaltvolles Leben hinter sich und konnte wohl am Lebensabend mit Recht die Worte aussprechen, die er lange vor seinem Tode geschrieben hatte:

„Heart we have chosen the better part!
Save sacred love and sacred art,
Nothing is good for long"[47].

I. HAUPTTEIL

Die kurzen Gedichte.

Moody war einer von den Dichtern, die ihre Vorbilder in den erhabenen Bezirken eines Aeschylus oder Shakespeare suchen. Hinzu kommt der Einfluß der englischen Romantiker wie Blake, Shelley, Byron, Keats, Browning, Rossetti, Swinburne und des einzigartigen Amerikaners Walt Whitman[48]. Wie fast jedes Erstlingswerk eines Poeten, so waren auch Moodys ersten Gedichte Nachahmungen großer Meister. Sein Lieblingsvorbild war Shelley[49], den er geschickt nachzuahmen verstand. Ein Beispiel mag hier angeführt sein, um die Ähnlichkeit mit diesem großen englischen Dichter zu zeigen: „But yet conjecture clamours at thy heart", oder: „All palpitant and doubtful on her hand a softwinged splendour lit". Diese und viele andere Zeilen in Moodys Gedichten erinnern an den schöpferischen Verfasser des „Prometheus Bound".

Moodys Neigung zur Poesie und sein Drang nach Wissen waren tief in ihm verankert. Er war zugleich ein großer Verehrer der Antike und der Moderne und hat aus diesen reizvollen Widersprüchen neue Lieder geformt. Bei seiner Begeisterung für den Geist und die absolute Kunst verschanzte er sich gern hinter die Formen der überlieferten Poesie und goß neue Gedanken in antike Versmasse. Seine zahlreichen allegorischen Gedichte zeigen uns den vorurteilsfreien Amerikaner, der sein Gewissen prüft und die neuen Gewißheiten den alten entgegenhält. Die reine Form seiner Gedichte stellt sich dem kraftvollen Ausdruck des Viktorianismus und der ersten französischen Symbolisten an die Seite[50]. Alle

[48] Moody a. a. O., S. XVII.
[49] Régis Michaud: La Révue du mois, Sixéme anné Tome XI, Janvier—June 1911, Paris.
[50] Walter Fischer a. a. O., S. 91.
[51] Régis Michaud a. a. O., S. 173.

Mittel edler, klingender Verssprache standen ihm mit einer Leichtigkeit zu Gebote, die an Swinburne oder Byron erinnert[51]. Seine Gedichte enthalten neben der makellosen Form und Technik lebensvolle Gedanken, tiefsinnige Fragen und Antworten, ergreifende Symbole. Selten hat sich der amerikanische Lyrismus zu solcher Höhe aufgeschwungen wie z. B. in Pandoras Gesängen im zweiten Teil der dramatischen Verstrilogie unseres Dichters.

Die Wurzel seines Schaffens findet Moody in einer ganz persönlichen Verbindung, „heidnischen Auflehnens und Trotzens, puritanischen Mythologisierens und mystischer Sehnsucht"[50], was sich natürlich in mannigfaltigen Widersprüchen auswirkt.

Seine kurzen Gedichte, wie auch die großen Kompositionen, beruhen auf diesen scheinbaren Widersprüchen zwischen Gedanken und Handlung, Wissenschaft und Glauben. Die metaphysische Qualität seiner Gedichte tritt sehr stark hervor und unterscheidet ihn deutlich von seinen Zeitgenossen. Gerade dieses übersinnliche Element des Dichters erschwert dem Durchschnittsleser das Verständnis seiner Werke und ist mit ein Grund seiner Unpopularität im amerikanischen Volk[52].

Moody hatte aber außer seiner Schwärmerei für Schönheit und Kunst auch Verständnis für die gegenwärtige Wirklichkeit des Lebens. Wie Chaucer sich von antiken Themen abgewandt hatte und die Geschehnisse seiner Zeit zum Stoff seiner Erzählungen machte, so wurde auch für Moody die Gegenwart zum Problem seines Schaffens[53].

Politischen Ereignissen gegenüber hatte er eine absolut liberale Einstellung und stellte sich stets auf die Seite der Minoritäten[54]. Er war Anti-Imperialist und gegen jegliche Expansion seines Landes über die nationalen Grenzen hinaus und gab dieser Ansicht mit aller Überzeugung in seinen poetischen Gedichten „On a Soldier Fallen in the Philippines" und „The Quarry" lebendigen Ausdruck. Seine Entrüstung über die soziale Ungerechtigkeit seiner Zeit drückt sich am schärfsten in den Versen von „Gloucester Moors" und „An Ode in Time of Hesitation" aus, die zugleich auch die besten und bekanntesten seiner Gedichte sind[55].

Er vertrat in seiner Gesamtgestaltung von Form und Gehalt eine uns heute als klassizistisch anmutende Richtung[56], aber bei der Intervention Amerikas im spanisch-kubanischen Krieg im Jahre 1898, welche die Philippinen als Beute brachte, konnte er durchaus in unklassische Wut geraten. Die Gedichte „An Ode in Time of Hesitation", „On a Soldier Fallen in the Philippines" und „The Quarry" sind nicht mehr phantastische und verträumte Idyllen, sondern von dem Ernst einer gegenwärtigen Krise durchglühte Empörungen.

Moodys Einstellung zur Frau findet erhabenen und ritterlichen Ausdruck in dem Lied „I am the Woman" und in dem Epos „The Death of Eve". Er sieht die Frau gekrönt und verherrlicht in ihrer zweiteiligen

---

52 A. C. Ward: American Literature 1880—1930. New York 1932, S. 82.
53 William J. Long: American Literature. New York—London 1913, S. 455.
54 Alfred Kreymborg: Our Singing Strength. 1620—1930, New York 1929, S. 281.
55 John Macy: The Spirit of American Literature New York 1913, S. 309.
56 Fred Levis Pattee: The New American Literature, Bd. III, N. Y.—London 1930, S. 201.

Persönlichkeit: als ideale Gattin und Kameradin und der Frau, die volle Befriedigung in ihrer Mutterschaft findet. Aber der Dichter sucht mehr in der Frau als die „universale Mutter“[57], er verwandelt sie in ein vornehmlich göttliches Wesen, das nach der Vereinigung mit dem Menschen strebt.

Moody war ein Feind alles Trivialen und Oberflächlichen. Sein in Farbe und Licht gehülltes Denken war ernst und pathetisch, aber es wirkte deshalb nicht monoton. Er ist im amerikanischen Sinne modern im Denken[58], abwechslungsreich in der Wahl seines Stoffes, gefühlvoll in seiner Darstellung bei aller Vermeidung des Sentimentalen.

Die Gedichte Moodys sind schwer chronologisch zu ordnen, weil er aus kritischem Empfinden oft ein altes Gedicht in eine neue Form umgoß. Es ist daher übersichtlicher und sachlich richtiger, wenn sie ihrem Inhalt nach behandelt werden. Sie zerfallen in mehrere klar definierbare Gattungen: soziale und politische Probleme, philosophische und religiöse, Idealismus, Liebe, Frauen und Natur. Die größte Anzahl seiner Gedichte jedoch beschäftigt sich mit sozialen, patriotischen und politischen Problemen. Zu dieser Gruppe gehören die schon genannten Gedichte, „The Brute“, „The Menagerie“ und „A Prairie Ride“. Sie entstanden etwa um die Jahrhundertwende, also schon in der reiferen Schaffensperiode des Dichters.

Das Gedicht „An Ode in Time of Hesitation“ machte Moody zum Nationalhelden der amerikanischen Dichtkunst und erwarb sich auch allmählich internationalen Ruhm. In England erschien es sogar in einer von William Archer herausgegebenen Anthologie. Der Ursprung dieses Gedichtes geht auf das Denkmal des gefallenen Kommandeurs eines Negerregimentes im Bürgerkrieg, Robert Gould Shaw in Boston zurück. Sein Inhalt ist, wie auch in den anderen zu dieser Gruppe gehörenden Gedichten, die Warnung seines Landes vor dem Imperialismus, der sich im spanisch-kubanischen Krieg auf die Philippinen ausgedehnt hatte.

Ein herrliches Panorama von der Größe und Schönheit seines Landes schließt sich dem Frühlingserwachen an:

„While Shasta signals to Alaskan seas
That watch old sluggish glaciers downward creep
To fling their icebergs thundering from the steep,
And Mariposa through the purple calms
Gazes at far Hawaii crowned with palms
Where East and West are met, — . . .[59].

Das Symbol des Denkmals bedeutet dem Dichter die Befreiung der Sklaverei in der ganzen Welt. Es ist die Stimme des „Yankee“ Sklavengegners, die jetzt wieder ihre Warnung gegen die Unterdrückung der farbigen Rasse in den Philippinen richtet. Moody stellt hierzu die Frage, ob Amerika wirklich „The eagle nation Milton saw, mewing its mighty youth . . .[60] ist, oder „Some gross-billed wader where the swamps are fat? Some gorgers in the sun? Some prowler with the bat?“[60]. Aber

[57] Boston Literary World, 4. Juni 1904.
[58] The Cambridge History of American Literature, Bd. III, S. 63.
[59] Moody a. a. O., Bd. I, S. 17.
[60] Moody a. a. O., Bd. I, S. 23.

Moody hatte den festen Glauben an eine glorreiche Zukunft seines Landes. Er will nicht der geißelnde Prophet oder der feurige Reformator sein. Vielmehr will er in ruhiger Überlegung ein glanzvolles Bild seines Landes malen und schmutzige Gerüchte, die im Umlauf sind, aus dem Wege schaffen.

„Lies ! lies ! It can not be ! The wars we wage
Are noble, and our battles stillt are won
By justice for us, ere we lift the gage"[61].

Mit dem Eintritt des zwanzigsten Jahrhunderts war in Amerika auch eine neue Generation herangewachsen, die sich nicht mehr mit dem alten Amerika von gestern, das auf Washingtons Abschiedsrede der absoluten Unabhängigkeit und Beschränktheit auf das eigene Land fußte, abfinden konnte. Jetzt war Amerika ein noch immer im Wachsen begriffenes gewaltiges Empire, das sich von der asiatischen bis zur karibischen Welt ausdehnte und an den Weltgeschehnissen der Zeit Anteil haben wollte.

Auch hiergegen hat Moody eine Einwendung zu machen, indem er den ungerechten Beutezug Amerikas gegen die Philippinen beklagt.

„Tempt not our weakness, our cupidity !
For save we let the island men go free,
Those baffled and dislaured ghosts
Will curse us from the lamentable coasts
Where walk the frustrate dead"[62].

Das Gedicht schließt mit einer Warnung an die Führer des Landes:

„. . . — O ye who lead,
Take heed !
Blindness we may forgive, but baseness we will smite"[62].

Proteste gegen den amerikanischen Expansionsgeist finden in dem kürzeren Gedicht „On a Soldier Fallen in the Philippines" noch deutlicheren Ausdruck. Die durchdringende satirische Note ist hier noch wirkungsvoller als in dem oben behandelten Gedicht.

„Hush ! Let him have his state,
Give him his soldier's crown.
The grists of trade can wait
Their grinding at the mill, . . .
Toll ! Let the great bells toll
Till the clashing air is dim.
Did we wrong this parted soul?
We will make it up to him".

Es ist auch ein Grabgesang für den gefallenen Soldaten:

„. . . the blood on his sword was
his country's own heart's — blood. . . .
Let him never dream that his bullet's scream
went wide of its island mark,
Home to the heart of his darling land where she
stumbled and sinned in the dark"[63].

Weniger bekannt aus dieser Gruppe ist das symbolische Tiergedicht: „The Quarry". Hier preist Moody mit Stolz die edle Haltung Amerikas

61 Moody a. a. O., Bd. I, S. 19.
62 Moody a. a. O., Bd. I, S. 25.
63 Moody a. a. O., Bd. I, S. 29—30.

gegenüber den machthungrigen europäischen Staaten, die über das hilflose chinesische Reich herfielen und es aufteilten. China ist symbolisiert durch einen heiligen weißen Elefanten, der auf seinem Rücken eine Pagode voll von Götzenbildern und vielen Opfergaben trägt. Die europäischen Länder werden als bedrohende Bestien geschildert, die ihren gegenseitigen Haß zur Seite legen bis die Beute unter ihnen geteilt ist[64]. Zum Schluß warnt der Dichter wiederholt das lüsterne Amerika vor einer etwaigen Beteiligung an einer möglichen zweiten Aufteilung Chinas:

„Alas! What dost thou here? What dost thou here?"[64].

Weniger politisch-sozial ist das Gedicht „A Prairie Ride". Es ist eine Mischung von Vaterlandsliebe, Erinnerungen, Natur und Liebe. In dem Ausruf:

„Land of mine, My mother's country!
My heritage!"[55]

zeigt er seinen brennenden Patriotismus. Hier hat er nach Jahren seine engere Heimat wiedergesehen. Er vergeht fast vor Glückseligkeit, ihre Gefilde betreten zu dürfen:

„And I, till then,
Home-come yet alien, . . .
Knelt down in heart and kissed the kindly earth,
and having swept on wings of mirth
The big horizon round, I swiftly clomb, . . .[66].

Moodys Charakter war voller Widersprüche. Er war ein Mensch, der sich an Erinnerungen der Vergangenheit festklammerte und selig dahinträumen konnte, und zugleich einer, der jeden Augenblick die Gegenwart wahrnahm und aus ihrem Born zu schöpfen verstand.

Sich ganz der Erinnerung hingebend, kann er verträumt die folgenden Zeilen aussprechen :

„Hearing me raise
Above all other praise
That autumn morn
When league on league between ripe fields of corn,
Galloping neck and neck or loitering hand in hand,
We rode acreoss the prairie land
Where I was born"[66].

Die soziale Problemstellung Moodys findet trefflichen Ausdruck in dem bekannten naturalistischen Gedicht „Gloucester Moors"[67]. Es stellt die Welt als Sklavenschiff dar, das weder Richtung noch Ziel kennt. Entstanden ist es im Sommer 1900 in Cape Ann, einer kleinen Hafenstadt in Massachusetts. Das Gedicht wird eröffnet mit einer schlichten malerischen Beschreibung des Fischerortes Gloucester, in dessen Hafen die Fischer mit ihrer Beute einfahren. Die Schönheit der Blumen im Moor wird zart besungen. Aber Moody ist nicht nur diesem verträumten Idyll zugewandt, auch ist die Erde nicht allein für die Vegetation geschaffen, sondern der Dichter fühlt unter seinen Füßen der Erde:

---

64 Moody a. a. O., Bd. I, S. 26—27.
65 Moody a. a. O., Bd. I, S. 149.
66 = 65, S. 147—48.
67 Moody a. a. O., Bd. I, S. 3—7.

„. . . smooth bulk heave and dip;
With velvet plunge and soft upreel
She swings and steadies to her kneel
Like a gallant, gallant ship".

Und er fragt, ob die Erde denn ihren Hafen kenne:

„Though she goes so far about?
Or blind astray, does she make her sport
to brazen and chance it out?"

Nun wendet der Dichter sich ab von der „noisome hold" und ruft der Besatzung zu: „Give help!" die „Let be: Our ship sails faster thus", antwortet. Er offenbart seine große Sympathie für die Unglücklichen und Elenden auf der Welt und richtet seine Empörung gegen die Ursache, von der alles Leid kommt:

„Who has given to me this sweet,
And given my brother dust to eat?
And when will his wage come in?"

Der Dichter wendet sich nun zu den heimkehrenden Fischerbooten und drängt: „O little sails, make haste"; denn

„There is cash to purse and spend,
There are wives to be embraced,
Hearts to borrow and hearts to lend,
And hearts to take and keep to the end".

Der letzte Vers bringt eine neue Darstellung der Armen auf Erden in ihrem Schmerz und die Bedeutung ihres Lebens für das unbestimmte Schicksal:

„But thou, vast outbound ship of souls,
What harbor town for thee?
What shapes, when thy arriving tolls,
Shall crowd the banks to see?"

Im Hafen angekommen, schließt er mit dem demokratischen Bekenntnis:

„Shall all the happy shipmates then
Stand singing brotherly?
Or shall a haggard ruthless flew
Warp her over and bring her to,
While the many broken souls of men
Fester down in the slaver's pen,
And nothing to say or do?"

Die Antwort findet dann der Dichter in seinem Gebet „Good Friday Night":

„I beg that I may lay my head
Upon thy shoulder and be fed
With thoughts of brotherhood"[68].

Verbunden mit der Fragestellung des Gedichtes „Gloucester Moors" war Moodys Verzweiflung an der Industrialisierung der Welt. Er hatte eine Abneigung gegen rauchende Schlote und staubige Großstädte:

---

[68] Moody a. a. O., Bd. I, S. 11.

„I wonder can this be the world it was
At sunset? remember the sky fell
Green as pale meadows, at the long streetends
But overhead the smoke-wrack hugged the roofs
As if to shut the city from God's eyes
Till dawn should quench the laughter and the lights.
Beneath the gas flare stolid faces passed,
Too dull for sin; old loosened lips set hard
To drain the stale lees from the cup of sense;
Or if a young face yearned from out the mist
Made by its own bright hair, the eyes were wan
With desolate fore-knowledge of the end"[69].

In „Song-Flower and Poppy", das im Jahre 1899 entstand und viele Erinnerungen von einer Reise durch Italien birgt, finden wir eine ähnliche Szene:

„Beyond my roofs and chimney pots
A rag of sunset crumbles grey;
Below, fierce radiance hangs in clots
O' er the streams that never stay.
Shrill and high, newsboys cry
The worst of the city's infamy
For one more sordid day"[70].

„The Brute" ist wohl eins der feinsten sozialen Gedichte in der amerikanischen Literatur. Es behandelt die Empörung der Masse gegen die Unmenschlichkeit des Maschinenzeitalters und läßt den Optimismus und Glauben des Dichters an eine Lösung des Problems deutlich erkennen. Um der Menschheit eine bessere Zukunft zu schaffen, wird sich ihr der Dämon „Maschine" unterwerfen müssen; sie wird ihn zum Sklaven ihrer Zwecke machen:

„He must give each man his portion, each his pride and
worthy place;
He must batter down the arrogant and lift the weary face[71]
On each vile mouth set purity, on each low forehead grace".

Und aus den Ruinen des Verfalls der Maschine wird Gutes geboren werden:

„For the Brute must bring the good time on; he has no
other choice.
He may struggle, sweat, and yell, but he knows exceeding
well
He must work them out salvation ere they send him to hell"[71].

Endlich wird man der Maschine einen ihr gebührenden Platz zwischen dem Adler und dem Löwen der Nation einräumen, und der Mensch wird sie fortan beherrschen.

Das ganz anders gestaltete Gedicht „The Menagerie"[72] zeigt Moody von der exzentrischen Seite seines Schaffens. Er weicht hier vollkommen

[69] Moody a. a. O., Bd. I, S. 45—46.
[70] Moody a. a. O., Bd. I, S. 86
[71] Moody a. a. O., Bd. I, S. 58
[72] Moody a. a O., Bd. I, S. 61—67.

ab von seiner sonst üblichen Diktion und greift den „slang" der Straße auf, der echt amerikanische Motive verkörpert. Stellenweise scheint diese volkstümliche Sprache forciert, aber sie läßt deutlich die etwas später erscheinende Methode Carl Sandburgs erkennen, die er in „Chicago Poems" anwendet. Die ganze Fassung des Gedichtes ist nicht klar ausgearbeitet. Die „Nation" wendet sich gerechterweise gegen das Schwanken der Sprache von gottähnlicher Beredsamkeit zum gemeinen Gassendialekt, das größer ist „than even the fumes of his bad whiskey can account for"[73]. Professor Lovett dagegen bedauert nicht, daß die Einheit des Ausdrucks in diesem Gedicht keine Beachtung findet. Nur ein engherziger Kritiker könnte wegen einiger technischer Mängel diese „köstliche Ironie" und „weitausschweifende Verwicklung" verschmähen[74].

Die vorherrschende Note dieses Gedichtes ist die Ironie auf das Menschengeschlecht: eine Art von „grimmigem, kosmischem Humor[74], der auch in „Old Pourquoi"[75] und „Glaucester Moors" zu Tage tritt. Das Gedicht hat eine ernste Problematik. Moody hat gerade dem zoologischen Garten einen Besuch abgestattet und dankt Gott, daß sein Gehirn nicht jeden Tag das Betrachten der Tiere auf sich zu nehmen hat. Diesmal erträgt er den Anblick der Bestie, aber er warnt vor zu intensivem Studium der Tiere:

„A man's a fool to look at things too near:
They look back, and begin to cut up queer.
Beast do, at any rate; especially
Wild devils caged. They have the coolest way
of being something else than what you see".

Plötzlich fühlt der Dichter seine Verwandtschaft mit dem Tier. Er sieht die planmäßige Entwicklung des Menschen in all ihren Phasen an seinen Augen vorüberziehen:

„Through all her shapes from mastodon to mite
Forever groping, testing, passing on
To find at last the shape and soul of man."

Der Anblick des auf der letzten Stufe stehen gebliebenen Menschen verursacht die Tiere im Käfig zu einem höhnischen Grinsen:

„A little man in trousers, slightly jagged".

Denn nicht nur die Menschen haben eine Seele, sondern auch Tiere und Pflanzen, alles was sich auf Erden „krümmt und windet".

In diesen Versen ist hinsichtlich der natürlichen Züchtung des Menschen deutlich Whitmanscher Einfluß spürbar und zeichnet auch Moodys charakteristische Einstellung zu dem Problem der Evolution der Menschheit:

„Man they desired, but mind you, Perfect Man,
The radiant and the loving, yet to be!"[76]

Denselben Gedanken läßt Moody in seinem Versdrama „The Masque of Judgement" aussprechen:

---

73 Nation, 22. August 1901.
74 Lovett a. a. O., S. XXIV.
75 Nation, 6. Februar 1913.
76 Moody, a. a. O., Bd. I, S. 121—126.

„I think for me Heaven seemed not Heaven till then
When from our seats of peace we could behold
Marching of ice-floes, and the nameless wars
Of monster races laboring to be man"[77].

Moody verkündet in diesen sozial-politischen Gedichten einen bitteren Pessimismus, aber er läßt immer einen kleinen Lichstrahl hindurchleuchten, der die herannahende Zukunft erhellt. Sein zuversichtlicher Glaube an die Werte einer universalen Demokratie und Menschheit blieb unerschütterlich. Die Problematik dieser Gedichte war aus den Quellen des gegenwärtigen Lebens entsprungen: politischen Ereignissen, indutrieellen und sozialen Problemen im ganzen vorübergehenden Erscheinungen der Zeit. Aber die Zukunft, eine lichtere Zukunft gehörte dem Menschen, dem höher gezüchteten „Perfect Man".

Die religiösen und philosophischen Gedichte.

„Once at a simple turning of the way
I met god walking . . ."[78].

In fast allen Gedichten von Moody sind religiöse Elemente zu finden. Diese Tatsache mag manchem Leser einen falschen Eindruck von der religiösen Auffassung Moodys geben. Die religiöse Atmosphäre, in der Moody bis zum Tode seiner Eltern lebte, war die puritanische Orthodoxie des neunzehnten Jahrhunderts mit der Heilslehre. Diese stark asketische Religionsphilosophie konnte Moody nicht zum gläubigen Anhänger bewegen. Das Fundament seiner Religion war außer in der Bibel und der Westminsterschen Konfession in Miltons „Paradise Lost" zu finden[79]. Sie bestand aus der Synthese eines religiösen Mystizismus und der Bejahung des Lebens. Moodys Ethik ist nicht christlich, sondern heidnisch[80], wenn man unter heidnisch eben die Auffassung versteht, daß man sich an keinerlei kirchliche Dogmen gebunden fühlt. Als recht und gut erscheint ihm das, was jede Einzelerscheinung als wirkende Kraft harmonisch in den Bereich des Weltsystems einschließt. Moody hat jedoch auch in religiöser Hinsicht eine dualistische Natur. Einmal ist er Bilderstürmer und zum anderen schwelgt er in inbrünstiger Frömmigkeit.

Dieser Konflikt läßt sich aber überbrücken, wenn man Moody von vornherein nicht mit Orthodoxie belastet. In seiner poetischen Verstrilogie hat zum Beispiel Theologie gar keine Bedeutung für ihn. Er gebraucht sie lediglich als „Maschinerie" für seine Idee. Sein Interesse gilt allein der menschlichen Seele. In einem Brief an Mrs. C. Toy vom 12. Dezember 1900, der sich auf den Gebrauch theologischen Elementen in „The Masque of Judgement" bezieht, nimmt er zu seiner Auffassung in dieser Hinsicht Stellung: „. . . The rest of it is only mythological machinery for symbolizing the opposed doctrine — that of the denial of life. As Christianity (contrary of course to the wish and meaning of its

[77] Moody a. a. O., Bd. I. S. 282.
[78] Moody a. a. O., Bd. I, S. 51.
[79] The Homiletic Review, No. 5, Bd. XXV, Mai 1918, S. 350.
[80] Texas Review, Juni 1915—April 1916, Bd. I, S. 144.

founder) has historically linked itself with this doctrine"[81]. Er verwendet in seinem mythologischen Apparat nur bestimmte biblische Stellen, immer mit einer „halb satirischen Absicht". Das ganze Versdrama, das mit der Zerstörung des Himmels nach dem Jüngsten Gericht endet, offenbart Moodys Entrüstung gegen den Puritanismus seiner Zeit. Er hatte wenig Sympathie für die überlieferte Religion, und ihre strenge Form gab ihm Anlaß, verächtlich über das Blendwerk der konventionellen Theologie zu spoten:

„St. Francis sleeps upon his hill,
And a poppy flower laughs down his creed;
Triumphant light her petals spill,
His shrines are dim indeed"[82].

Die Menschen vollbrigen große Taten, sie bauen und planen, aber die Seele, die diese Taten mit „kritischen Augen" prüft, sehnt sich nach etwas Höherem und Schönerem.

Die Gedichte „Good Friday Night" und „Second Coming" geben Einblick in Moodys eigene Seelenhaltung. Hier finden wir seinen Glauben an das wirkliche Dasein eines Gottes und eines Jesus Christus. Er glaubt sogar an eine Begegnung mit Jesus Christus auf Erden. Die genannten Gedichte sind das Ergebnis solcher Begegnungen, die der Dichter selbst erlebt hatte. „Good Friday Night"[83] verdankt seine Entstehung einer Osterprozession, der Moody in Sarrento im Jahre 1897[84] beiwohnte. Er erinnert sich an eine feierliche Szene, wo er gleichgültig mit den Betenden niederkniet; denn nicht zu knien schien fast wie eine „vulgäre Prahlerei".

In den folgenden Versen nehmen seine demokratischen Ideale religiöse Bedeutung an:

„Friends! Master!' I cried falteringly,
Thou seest the thing they make of thee,
Oh, by the light divine
My mother shares with thine.
‚I beg that I may lay my head
Upon thy shoulder and be fed
With thoughts of brotherhood!'
So through the odorous wood."

Auch andere Stellen aus Moodys Gedichten geben uns Aufschluß über seine zeitweilige pietätvolle Stimmung:

„. . . and in the level sun
Walked somthing like a presence and a power,
Uttering hopes and loving-kindnesses
To all the world . . ."[85].

Aber sein Gott ist poetisch und nimmt jedes Mal andere Gestalt an. Einmal erscheint er als Realität, dann wieder als metaphysische Substanz oder als puritanischer Gott, an den er nicht glaubt, so daß „God

81 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 133—134.
82 Moody a. a. O., Bd. I, S. 89—90.
83 Moody a. a. O., Bd. I, S. 8—11
84 Moody a. a. O., Bd. I, S. XX.
85 Moody a. a. O., Bd. I, S. 33.

figures ambiguously in his poetry"[86]. Alles in allem ist Moodys Gott ein Gott von mannigfaltiger Existenz, von dem Eva singt:

„O swayer in the sunlit tops of trees,
O comer up with cloud out of the seas,
O laugher at thine ease
Over thine everlasting dream of mirth,
O Lord of savage pleasures, savage pains, . . ."[87].

Es ist schwer zu sagen, wie weit Moodys wahrer Glaube an Gott in diesen Gedichten geht, aber wir wissen, daß er in seinem entworfenen Plan des Dramas „The Death of Eve" zu einer Antwort auf seine religiöse Spekulation gekommen war. In all seinen reiferen Gedichten läßt er die zu beantwortende Frage nach dem wahren Ursprung und dem Sein eines Gottes offen. Die Mutter in dem Gedicht „Until the Troubling of the Waters" folgert:

„Can such a mercy be, in these hard days?
Is help still sent in such a way as that?
Christ, I believe, pity my unbelief"[88].

Auch das Gedicht „Second Coming"[89] wird mit einer Frage beendet. Es liegt keine Spur von Unglaube darin, es drückt die Absicht aus, den Möglichkeiten des Menschen, das Leben zügellos auszukosten, Schranken aufzuerlegen:

„Yes, I have loved thee — love thee, yes;
But also — heart'st thou? . . .
Where wert thou when these had their wills?
How liked thee their delights?" . . .

Und die letzten Strophen schließen mit der Tatsache, daß die Welt den vollen und wirklichen Wert des Christentums für die Menschheit noch nicht anerkannt hat:

„Thine image gently fades from erarth!
Thy churches are as empty shells,
Dim-plaining of thy words and worth
And of thy funerals!
But oh, upon what errand, then,
Leanest thou at the sailor's ear?
Hast thou yet more to say, that men
Have heard not, and must hear?"

Diese Zeilen offenbaren zwei grundlegende Richtungen in Moodys Religionsphilosophie. Er ist Heide in der Bejahung des irdischen Lebens und zugleich Mystiker, indem er Gottes Nähe spürt und die Fähigkeit besitzt, mit ihm in Verbindung zu treten. Der Einfluß des Platonismus und der Bacchae von Euripides[92] hat nach eigenem Eingeständnis die Vereinigung dieser beiden sich widersprechenden Elemente bewirkt. Es ist also die Verschmelzung von Spiritualismus und Sensualismus, die der Dichter in sich trägt und die in seinen Werken zum Ausdruck kommt.

---

86 Moody a. a. O., Bd. I, Einleitung.
87 Moody a. a. O., Bd. I, S. 139.
88 Moody a. a. O., Bd. I, S. 139.
89 Moody a. a. O., Bd. I, S. 115—120.

Sein konventionell-religiöses Denken, das wiederholt in seinen Gedichten auftritt und ihn immer wieder zu neuen Fragen nach einem Glaubensbekenntnis zwingt, kann wohl auf das in ihm haften gebliebene puritanische Erbe zurückgeführt werden. Er hat es in seinem Leben nicht erreicht, diesen Widerspruch in sich selbst zu überwinden. Es scheint, als ob er hier in seiner Synthese zwei anscheinend unversöhnliche Interessen bindet; aber gerade aus dieser Thesis und Antithesis erwacht sein frischer kühner Idealismus, der ihn aus diesem Konflikt befreit. Es ist diese verwickelte Problematik des Dichters, die ihn für den Durchschnittsleser seiner Werke nur schwer verständlich macht.

Bei all seiner begeisterten Bejahung des Lebens, war Moody oft sehr deprimiert und unzufrieden mit der Welt, in der er lebte. Die folgenden Zeilen lassen ganz deutlich diese Stimmung erkennen:

„I wonder how the heart of man
Has patience to live out ist span,
Or wait until its dreams come true"[90].

oder:

„. . . My heart could breake
Of its long searching and its finding not, . . ."[91]

In den meisten Fällen ist es die soziale Welt, die er verurteilt, aber in „The Daguerrotype" legt er auch für seine eigenen Fehler, der er in seinem Leben begangen hat, ein Geständnis ab. Er schrieb das Gedicht während der Betrachtung eines Bildes seiner seligen Mutter. Wie er im Banne ihres Blickes ist, ruft er aus:

„O dear and cruel ghost,
Be merciful, be just!
See, I was yours and I am in the dust.
Then look not so, as if all things were well!
Take your eyes from me, leave me to my shame,
Or else, if gaze they must,
Steel them with judgment, darken them with blame"[92].

Aber wie immer bei Moody sich durch den schwärzesten Pessimismus ein Lichtstreifen bahnbricht, so fühlt er wie auch hier im letzten Vers das bisher in Dunkel gehüllte qualvolle Herz sich regt und in ein schöneres Leben eintritt. Auch in „The Bracelet of Grass"[93] drückt sich seine persönliche Unzufriedenheit aus:

„O the wind and the wind, will it never end?
O the sweeping past of the ruined sky!"

Und in den folgenden Zeilen erreicht des Dichters gramvolles Herz den Tiefpunkt der Depression:

„And I was left alone in my great need,
One foot upon the thin horn of my lyre
And all its strings crushed in the dripping weed"[94].

---

90 Moody a. a. O., Bd. I, S. 80.
91 Moody a. a. O., Bd. I, S. 159.
92 Moody a. a. O., Bd. I, S. 110—111.
93 Moody a. a. O., Bd. I, S. 76.
94 Moody a. a. O., Bd. I, S. 78.

In dem kleinen Gedicht „On the River“[95] ist er zu Tode unglücklich, nicht fähig gewesen zu sein, die Ursache des Weltelends zu finden. „Old Pourquoi“[96] ist der Superlativ dieser Gedanken. Hier vermischt der Dichter seine Trübsal mit groteskem Humor. Das Gedicht ist im Jahre 1901 in Erinnerung an ein Erlebnis, das er einmal in Frankreich gehabt hatte, verfaßt worden. Daniel G. Mason, der Moody auf dieser Reise begleitet hatte, schreibt: „Wir begegneten auf der Landstraße einen alten notdürftig bekleideten Mann. Seine Schuhe waren zerrissen und seine Jacke zerlumpt. Er erhob beide Hände und sang „Pourquoi? Pourquoi?“ in die einsame Landschaft[97]. Das Herz des Dichters war empfänglich für diese rätselhafte Frage nach dem Warum des Menschendaseins. Für ihn hatte dieser irre, fragende Gesang eine grundlegende Bedeutung.

„Pourquoi“ ist nur ein Wort, aber es ist der „dunkelste Ruf“, der im „Korridor des tragischen Schicksals“ spukt.

In der letzten Zeile des folgenden Verses deutet der Dichter den Zweck seiner Frage:

„I wonder down what road to-night
You shuffle, from what plunging star
Your gnarled old hands uplifted are,
between moth-light and cockshut-light,
Calling young hearts to war!“

Moodys pessimistischen Gedichte mit der Fragestellung nach dem Zweck und Sinn des Lebens sind eng verbunden mit den Gedichten der Erinnerung, die im Sinne Tennysons „Tears Idle Tears“ zurückblicken auf vergangene Tage. Sie zeigen romantische Sehnsucht nach vergangenem Ruhm, oder Bedauern für unerfüllte Pflichten oder bittere Enttäuschungen über gegenwärtige Leistungen im Rückblick auf goldene, verklungene Tage:

„But my desire has taken sail
For lands beyond soft — horizoned:“[98].

Und in dem Gedicht „The Moon-Moth“ wird er überwältigt von den Erlebnissen und Schätzen der Vergangenheit.

„. . . I could deem
This earth, this air, my dizzy soul, the sky,
Time, knowledge, and the gods . . .“[99].

„A Prairie Ride“ erinnert den Dichter an seine geliebte Heimat. Das Gedicht „Faded Pictures“ malt noch einmal in romantischer Verträumtheit die goldene Vergangenheit. Hier ist es ein weibliches Portrait, das den Dichter zum Nachdenken veranlaßt:

„Only two patient eyes to stare
Out of the canvas. All the rest —
The warm green gown, the small hands pressed
Light in the lap, the braided hair.
That must have made the sweet low brow

---

95 Moody a. a. O., Bd. I, S. 74.
96 Moody a. a. O., Bd. I, S. 121—126.
97 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 28.
98 Moody a. a. O., Bd. I, S. 86.
99 Moody a. a. O., Bd. I, S. 158.

So earnest, centuries ago,
When some one saw it change and glow —
All faded! Just the eyes burn now . . .
I left Raphael
Just to come drink these eyes of hers,
To think away the stains and blurs,
And make all new again and well"[100].

Die Antwort des Dichters auf die Frage „Pourquoi?", deren Zweck er in dem Ausruf, alle jungen Herzen zum Kampf gegen die erstarrte Tradition aufzufordern, erkannt hat, findet er in den folgenden Zeilen:

„Careless where our face it set,
Let us take the open way"[101].

Alle Hindernisse, die hemmend auf die Entwicklung eines freien Geistes wirken, sind eine Herausforderung für den Kampf gegen alles, was sich einem unabhängigen Leben entgegenstellt. Löse dich los von allen Bindungen verrotteter Überlieferungen, ignoriere die Attraktionen der herkömmlichen Welt und ergib dich dem Geist, der dir den Weg zeigt! Suche nicht selbst dein Ziel, sondern folge der Stimme, die dir zuruft! In solchem Sehnen und Trachten erblicken wir ein göttliches Geschenk. Und sei dankbar; denn das Streben nach Vervollkommnung ist unser heiliges Verlangen und das Endziel unseres Lebens, nach dem wir uns sehnen.

Aber der Weg dieses geschilderten Pilgers ist einsam und öde, und er kommt in Versuchung vom Pfad abzuweichen. Es bedarf eines zähen Mutes und einer festen Entschlossenheit der verführerischen Stimme zu folgen:

„His limbs ware heavy from the fight,
His mail was dark with dust and blood,
On this good horse they bound him tight,
And on his breast they bound the rood,
To help him in the ride that night."

Auf seiner Reise begegnen ihm fremde Menschen und seltsame Szenen, die ihn traurig stimmen, aber er erträgt die bittere Qual, bis er kurz vor dem Zusammenbruch an eine bessere Stelle kommt:

„He came out in a better place,
And morning lay across the plain."

Endlich hat er sein Ziel erreicht und trotz seiner Schwäche ruft er frohlockend aus:

„. . . In their throats they lied,
Who said that I should ne'er win back
To kiss her lips before I died!"[102]

Dieses Gedicht ist seinem Inhalt nach mehr der romantischen Sage verwandt, und doch enthält es Gedanken der „Beharrlichkeit" und das Verlangen des Helden, große Taten zu vollbringen, so daß es in dieser

---

100 Moody a. a. O., Bd. I, S. 78.
101 Moody a. a. O., Bd. I, S. 12—14.
102 Moody a. a. O., Bd. I, S. 81—84.

Dichtungsgattung behandelt werden kann. Professor Manly hat es als die Rückkehr der Seele zu Gott gedeutet[103].

Reine Liebesgedichte, also Gedichte die sich nur mit dem Thema Liebe beschäftigen, sind selten bei Moody. Sie haben vielmehr eine seltsame Mischung von Liebe, Geist und Schönheit. Es soll damit aber nicht gesagt sein, daß die Liebe keine große Rolle in Moodys Leben gespielt hat. Im Gegenteil, mit dem reifenden Dichter wuchs auch die Bedeutung der Liebe in seiner Lebensphilosophie, die vollsten Ausdruck finden sollte in seinem Fragment „The Death of Eve"[104], wie uns die Gattin Moodys in einem Kommentar[105] über dieses poetische Werk hinterlassen hat. Das Gedicht sollte mit einem Liebesgesang von „reinem menschlichen Glück, das auf dem Bewußtsein gemeinsamen Lebens beruht" beendet werden. Aus diesem Bewußtsein heraus sollte die Wiedergeburt der Welt entstehen mit „an unsurpassed assurance of happiness, truth, and beauty, as forever reestablished on earth". Liebe wurde endlich eine von Glückseligkeit, Wahrheit und Schönheit verschmolzene Einheit. Die Problemstellung der beiden Prosadramen „The Great Divide" und „The Faith Healer" beruht etwa auf derselben Auffassung des Dichters. Die wandelbare Kraft der Liebe erlöst den sündhaften Menschen aus seiner Qual und verleiht ihm ein Dasein, das auf Wahrheit und Schönheit gegründet ist. Auch die kurzen Gedichte befassen sich mit diesem Ideengehalt des Themas Liebe. Die Gedichte seiner College-Zeit allerdings, die Moody vor 1896 geschrieben hatte, behandeln die Liebe in der konventionellen Art eines jungen romantischen Poeten, für den die Liebe alles „erobert". Aus einigen wenigen dieser Gedichte, die uns im Harvard Monthly erhalten sind, können wir jedoch seine Einstellung zur Liebe in dieser Zeit entnehmen. „The Serf's Secret"[106] zum Beispiel ist ein Lied, das die jugendliche Periode des Dichters kennzeichnet:

„I know a secret, such a one
The hawthorn blossoms spider-spun,
The dew-damp daisies in the grass
Laugh up to greet me as I pass
To meet the upland sun.
It is that in her scornful eye
Too hid for courtly sneer to spy,
I saw, one day a look which said
That I, and only I, migh shed
Love-light across her sky."

Ein zweites Gedicht, das in diese Zeit gehört, ist „The Hawthorn Bush"[107]. Es enthält eine, mitten in idyllischer Traurigkeit entstandene tragische Note:

„O hawthorn bush by the castle keep,
The swallows build — it is long to sleep!
White you were as a bride, one day,
When I knelt to sing, that noon in May.

---

103 Moody a. a. O., Bd. I, S. XXXVI.
104 Moody a. a. O., Bd. I, S. 395—448.
105 Lovett a. a. O., S. 238.
106 Harvard Monthly, Februar 1891.

When your milk-white blossoms touched his head
You must have heard what his lute-strings said:
„Oh, Love ist sweet as the hawthorn's breath,
Sin is the thorn where it blossometh.'
Over his hair and his parted hood
Brushed your kiss as a woman's would.
A warm slow wind blew out of the sun,
Till my heart was sick and my strenght was undone.
‚Go', I said, I will sin the sin;
Come when the thorn bids life begin!
And still he sang as he went from me,
‚Oh, Love is the casket, and sin is the key!
I turned the key when the moon was asleep,
And the wonderful jewel was mine to keep."

In dem Gedicht „The Ride Back", trotzt der Ritter dem Abgrund der Hölle, um noch einmal die Lippen seiner Geliebten zu küssen, ehe er stirbt. Dies ist die begeisterte jugendliche Liebesstimmung des Dichters: „Love conquers all". In diesem Sinne wird auch der „Metsklave"[108] freigesetzt. Die Liebe ist es, die sein Talent entdeckt und für ihn Fürbitte einlegt, und es ist die Liebe, zu der er singt.

Das italienische Sonett „Harmonics"[109] ist das bekannteste Gedicht dieser Gruppe. Hier ist schon eine größere Eigentümlichkeit und Unabhängigkeit des Dichters von seinen Vorbildern erkennbar.

In der zweiten und letzten Periode seines dichterischen Schaffens wandte sich Moody gänzlich ab von literarischem Einfluß und begann seine Themen und Inspirationen aus eigenen Erfahrungen und Beobachtungen zu schöpfen. Die Liebesgedichte aus dieser Zeit sind mit seiner fast chronisch gewordenen Fragestellung nach dem Sinn und Zweck des Lebens durchzogen. Er zweifelt nicht an wahrer Liebe, aber er fürchtet, nicht seinen vollen Anteil ihrer Glückseligkeit auf Erden zu erlangen. In „Heart's Wild Flower"[110] betrüben ihn das „Feuer des Geistes" und die „süße Pein", aber er sucht keine Erleichterung. Die Herzen müssen weiterwandern:

„And though no word shall e'er be said to ease the ghostly sting,
And though our hearts, unhoused, unfed, must still go wandering,
My sign is set upon her head while stars do meet and sing."

Der Gegensatz zu den ersten Gedichten tritt hier ganz deutlich hervor. Sie sind reicher im Inhalt, einfacher im Ausdruck und schärfer in der Abfassung der Gedanken. „On the River"[111] z. B, bringt uns folgende Stimmung:

„The faint stars wake and wonder,
Fade and find heart anew;
Above us and far under
Sphereth the watchful blue."

107 Harvard Monthly, Oktober 1893.
108 Moody a. a. O., Bd. I, S. 93.
109 Moody a. a. O., Bd. I, S. 78.
110 Moody a. a. O., Bd. I, S. 71—72.
111 Moody a. a. O., Bd. I, S. 74.

In „Bracelet of the Grass“[112] läßt er über dem Haupt eines Liebespaares ein vernichtendes Gewitter toben.

Das Gedicht schließt mit dem starren Blick der Liebenden in das Chaos des Himmels:

„We gazed from shelter on the storm,
And through our hearts swept ghostly pain
To see the shards of day sweep past,
Broken, and none night mend again.“

Moody hatte in dieser Übergangsperiode erfahren, daß oftmals diejenigen Menschen vom Unglück erfaßt werden, deren jungendliche Träume als Illusionen erscheinen.

Die letzten dunklen Jahre seines Lebens, die so leidvoll den tragischen Tod des Dichters herbeiführten, wurden von seiner großen Liebe zu Mrs. Harriet Brainard, die immer mehr Bedeutung in seinem Leben angenommen hatte, erhellt. Liebe war jetzt kein sentimentaler Traum mehr wie in früheren Jahren, sondern eine Verklärung von Leib und Seele und eine treibende Kraft in dem Kreislauf der Erde.

„Of Earth's one gift and life's one boon,
Of simple love that comes to pass
as dew falls or as springs the grass“[113].

Die Liebe bringt jetzt nicht nur die Vereinigung der Leiber, sondern sie bringt auch die Vereinigung der Seelen:

„Like flame afar her life did rise
And from the ends of being came,
Bare as at birth, without disguise,
To meet my spirit's naked flame
Which towered from out the primal mist
To her — Her lips lay all unkissed:
We made no sign, we named no name“[114].

In „The Moon-Moth“ bekennt der Dichter in der Halle von Aphrodite, daß jedem Menschen das Glück der Liebe auf Erden beschieden ist; dem einen begegnet sie früher, dem andern später, und er erklärt die späte Liebe für die feinste und genußreichste. Deshalb soll der sehnsuchtsvolle Mensch nicht verzweifeln, sondern ausharren, bis die Götter ihm die Tore zum Glück öffnen.

Moodys Liebesauffassung zeigt eine Verschmelzung des Leiblichen und des Seelischen. Rein geistige Form nimmt die Liebe erst dann an, wenn sie sich von der Wirklichkeit trennt, und in dieser Wirklichkeit ist sie von Schönheit und Poesie durchglühte physische Leidenschaft — „the Consciousness of mutual lives“. Andererseits ist sie aber wieder nicht an die Sinnlichkeit der Erde gebunden.

In seiner Einstellung zur Frau war Moody nachdrücklich modern. Die Frau war für ihn der wichtigste Faktor in der Entwicklung des Menschengeschlechts[115]. Seine literarischen Frauengestalten Eva und

112 Moody a. a O., Bd. I, S. 75—76.
113 Moody a. a. O., Bd. I, S. 151.
114 Moody a. a. O., Bd. I, S. 146.
115 Percy H. Boynton: History of American Literature. New York 1919, S. 460.

Pandora stellen das Weib nicht nur als Verkörperung der Liebe dar, sondern gleichzeitig als letzte wirkende Kraft der Versöhnung zwischen Irdischem und Göttlichem. Dem Weib wohnt hier, im Sinne von Goethes ewiger Weiblichkeit, göttliche Kraft inne. In dem Epos „The Death of Eve“[116] finden wir im Paradies Eva, die Mutter der Menschheit, als Symbol ewiger Weiblichkeit. Kurz vor ihrem verhängnisvollen Tode, fleht sie in leidenschaftlicher Ekstase und Selbsterhebung Gott an, er möge sie als vollendetes Instrument seiner göttlichen Erfüllung auserwählen. Im Bewußtsein ihrer göttlichen Sendung stammelt sie in Gottes Gegenwart diese glühenden Worte:

„She is a roll inscribed, a prophet's book
Writ strong with characters.
Behold, Eve willed is so; look, if it be so, look!“

Moodys Charakterisierung der Frau ist nicht einseitig. Er personifiziert sie in mannigfaltigen Variationen.

Nach Professor Manly[117] war die Frau für Moody von großer Bedeutung und unermeßlicher Schönheit. Nicht etwa wegen ihrer Schwäche oder ihres starken menschlichen Empfindens, sondern gerade weil sich in ihr beides vereint und somit eine besondere Kraft entwickelt. Doch die Frau hat noch nicht, wie Moody glaubt, ihren gebührenden Platz in der Welt errungen, weil sie zu ernsthaft gestrebt hat, so zu sein, wie der Mann sie sich vorstellt. Ehe sie das große Instrument der Versöhnung zwischen Mann und Frau und zwischen Mensch und Gott werden kann, muß Eva den Adam und ihre Söhne verlassen und in ihrer Vision solange ausharren, bis ihre Führung anerkannt worden ist. Alle weiblichen Wesen müssen gegen die Gebundenheit der zerrütteten Tradition, die ihren Geist lähmt und ihre Macht schwächt, rebellieren und ihre Fesseln zersprengen, um dem Ruf nach Freiheit folgen zu können. In „Heart's Wild Flower“[118] beansprucht der Dichter die Liebe der Frau, zu der er sich hingezogen fühlt und seine Liebe erwidert, ohne Rücksicht auf eheliche oder konventionelle Bindungen. In der ersten Fassung des genannten Gedichtes bringt er noch viel deutlicher als in der zweiten Bearbeitung seine Antipathie gegen die „Gefangenschaft“ der Ehe zum Ausdruck:

„Not such a sign as women wear
Who bow beneath the shame
Of marriage in solence, and bear
A house-wife's faded name;
Nor such as passion eateth bare
With its carcanet of flame“[119].

Moody wollte die Frau von den Fesseln der konventionellen Gebundenheit befreien, weil er der Ansicht war, daß ihre natürlichen Anlagen und Talente nur volle Auswirkung haben, wenn sie sich frei entfalten können. Die Frau ist keine Blume, die verblüht und dann in Vergessenheit gerät oder eine Rebe, die sich an einen starken Verteidiger

116 Moodz a. a. O., Bd. I, S. 133—146.
117 Moody a. a. O., Bd. I, Einleitung.
118 Moody a. a. O., Bd. I, S. 71—72.
119 Some Letters of W. V. Moody, S. 59.

klammern muß, um Schutz zu suchen, sondern sie ist ein von Liebessehnsucht erfülltes Wesen, das aus seiner Versklavung erwacht ist: „Unto myself a thing myself had dreamed“[120].

Das ist in großen Zügen die ideale Liebe seiner Frauengestalten Pandora, Rhoda und Abdera. Es ist die Blüte der Liebe, von der Begeisterung und Anziehungskraft kommt. Die Mutterschaft war für den Dichter ein Teil der geistigen Einheit des Weltalls, und die Frau war der „seedpod“[121] auf Erden, die Mutter ihrer Töchter und Söhne, und die Mutter von „unborn lips in a tongue to be“[122]. Sie ist auch die Mutter ihres Mannes:

„Still would the man come whispering, „Wife!“
but many a time my breast
Took him not as a husband: I soothed him
and laid him to rest
Even as the babe of my body, and knew him for such“[122].

Moodys Einstellung zur Frau und Mutter war stark beeinflußt durch die Verehrung, die er seiner eigenen Mutter entgegenbrachte. Sie starb, als Moody noch ein Kind war, aber ihre empfindsame und feinfühlige Natur und ihr Idealismus pflanzten sich in der Seele ihres Sohnes fort. „The Daguerreotype“[123] ist autobiopraphisch. Das Gedicht enthält Szenen voll tiefster Traurigkeit und schmerzhafter Erinnerungen. Es ist zugleich auch ein Geständnis des Einflusses seiner Mutter auf ihn, der „heiliger und mystischer ist als ein Gebet“.

„That this should be indeed
The flesh which caught my soul, a flying seed,
out of the to and fro
of scattering hands where the seedman Mage,
Stooping from star to star and age to age
Sings as he sows!
That underneath this breast
Nine moons I fed
Deep of divine unrest,
While over and over in the dark she said,
„Blessed! but not as happier children blessed“.

In anderen Gedichten bringt Moody ähnliche Gefühle zum Ausdruck. „Until the Troubling of the Waters“ z. B. zeigt uns den Schmerz, die Opferbereitschaft und die Schönheit der wahren Mutterliebe. Auch Stellen aus dem „Feuerspender“[124] und „Evas Tod“[125] geben uns diese Einstellung zur Frau in ihrer Funktion als Mutter.

Aber die Frau ist mehr als nur Gattin und Mutter. Sie ist ein Wesen von mannigfaltiger Bedeutung: „Terribly fashioned, . . . wrought in God's perilous mood“[126].

---

120 Moody a. a. O., Bd. I, S. 228—229.
121 Moody a. a. O., Bd. I, S. 139.
122 Moody a. a. O., Bd. I, S. 129.
123 Moody a. a. O., Bd. I, S. 106—107.
124 Moody a. a. O., Bd. I, S. 181.
125 Moody a. a. O., Bd. I, S. 395.
126 Moody a. a. O., Bd. I, S. 127—28.

„The morning star was mute, beholding my feature,
Seeing the rapture I was, the shame, and the power,
Scared at my manifold meaning, he heard me call,
‚O fairest among the thousand, acceptable brother'
And he answered not, for doubt, till he saw me crawl
And whisper down to the secret worm, O' mother,
Be not wroth in the ancient house, thy daughter forgets
not at all"[126].

Auch im menschlichen Leben nimmt sie vielfache Gestaltung an. Eva besingt diese wandelbare Frauenseele, die sie selbst verkörpert:

„Look, as she turns it, how it dartles free
Its gathered meanings: woman, mother, wife,
Spirit that was and is and waits to be,
Worm of the dust of life,
Child, sister — ghostly rays! What lights are these,
Lord, see!"[127].

Moodys Verhältnis zur Natur ist so eigentümlich wie zur Liebe und Frau. Seine malerischen Naturbeschreibungen zeugen von seinem unbegrenzten Drang, das Wesen der Natur zu erfassen und sie voll auszukosten. Seine Begierde, bis zu ihren letzten Gründen vorzudringen, war unwiderstehlich. Schon als Kind war die Natur seine Lehrmeisterin, und in späteren Jahren war sie für ihn ein „Prisma"[128], durch das er die Welt sah. Einmal erschien sie ihm, je nach der Wahl seiner poetischen Stoffe, in malerischer Schönheit und dann wieder grau und düster. Seine Briefe geben uns viel mehr als seine Gedichte reichen Aufschluß über seine Auffassung von der Natur. Fast alle seine poetischen Anregungen und Inspirationen schöpfte er aus seinen Beobachtungen und Erfahrungen in der Natur. Und doch ist in seiner Sammlung, mit einigen wenigen Ausnahmen, die er als College Student geschrieben hatte, nicht ein reines Naturgedicht zu finden. Diese ersten Naturgedichte sind meist entzückte Beschreibungen mit philosophischem Ausgang und Wordsworth'schem Einfluß. „Daffodils"[129] z. B. hat die Wordsworth'sche Gott-in-der-Natur Note.

„There is one God anywise,
Spite of all the warring schools:
I have looked into his eyes,
still he smiles in wayside pools,
Breathes in gardens, comes unbidden
O'er the dewey fields at dusk,
In the red haze wrapped and hidden,
Lurks within the rose's musk,
Shines from happy country faces,
Gleams on silent river spaces,
Whispers from the piny hills,
Murmurs in the meadow rills,

127 Moody a. a. O., Bd. I, S. 40.
128 Percy Mac Kaye: Uriel a. a. O., Vers 22.
129 Harvard Monthly: Juni 1890.

Look! I wonder if today
His soft foot-fall came this way —
Heaps and heaps of daffodils."

Ein anderes Gedicht dieser Epoche ist „Clouds". Am Ufer des [illegible] Flusses hat es der Dichter bei Sonnenuntergang verfaßt[130]. Es gibt uns Zeugnis von seinen ersten poetischen Versuchen in seiner romantischen Heimat:

„Outlined against a silver sky
Where rose-gray flushes swell and lie,
Behold, what wonder passeth by!
Icebergs of color, frozen light,
Peaks multiform and infinite —
Olympian uplands, pale gold planis
Drenched through and through with ruby rains —
Cathedrals, gateways, obelisks,
Roofs sounding into moony discs —
Dawn-dreaming walls, gold-gleaming halls,
Where all his lordly journey through
The Sun may hold his festivals.
O, Soul, that dare look up and say,
‚Who will not walk that Western way?'
Be that the sunset, what the day?"

In seinen späteren Gedichten löste sich der Dichter von der Wordsworth'schen Naturbetrachtung und von seiner jugendlichen Verträumtheit. Idyllen leben vereinzelt nur noch in seinen Briefen fort, nicht mehr in den uns überlieferten Gedichten. Die Natur wird jetzt für Moody nach der Ansicht der Zeitschrift „Nation" zum dichterischen Werkzeug früherer poetischer Stimmungen und Effekte. Im „Maskenspiel" ist die Natur oft „daringly unreal" und „mystically overcast with shadow or suffused with visionary loveliness"[131]. Percy Mac Kaye hat dieser mystischen Naturauffassung Moodys in seinem Gedicht „Uriel"[132] poetischen Ausdruck gegeben:

„But special-privileged investitures
of beauty liked him not. To him the fact
was by its passion only made compact
Of beauty: as, amid the Cloucester moors,
The loveliness, which allures
The artist's eye, for him was nature's prism
To illume his love of country: art which endures
At once is poetry and patriotism,
In spite of jingoists and epicures."

Die Natur war für Moody auch die Atmosphäre für seine Gedanken und Handlungen. „Good Friday Night"[133] wird eröffnet mit der Stimmung des friedvollen Zwielichts:

[130] Indiapolis Sentinel, 2. Februar 1902.
[131] Nation, 22. August, 1901.
[132] Percy Mac Kaye a. a. O., Vers 22.

„At last the bird that sang so long
In twilight circles, hushed his song:
Above the ancient square."

Eine tragische Note tragen die ersten Zeilen des Gedichtes „A Dialogue of Purgatory"[134].

„Sisters, the sun has ceased to shine";

Und „Grey Day"[135] beginnt mit der trostlosen Stimmung einer in Nebel gehüllten Moorlandschaft.

Verschiedene einzelne Stellen seiner Gedichte könnte man wegen ihrer reinen Naturbeschreibung aus ihrem Zusammenhang herauslösen und einzeln betrachten. So kleidet der Dichter die majestätische Ankunft des Frühlings und das Bild der erwachenden Natur in den Gedichten „An Ode in Time of Hesitation" und „Until the Troubling of the Waters" in fast epische Form.

„The ice is rummeled on the little pond;
A telltale patter drips from off the trees;
The air is touched with southland spiceries,
As if but yesterday it tossed the frond
of pendant mosses where the live-oaks grow
Beyond Virginia and the Carolines,
Or had its will among the fruits and vines
of aromatic isles asleep beyond
Florida and the Gulf of Mexico"[136].

oder

„When I wakened first
And looked out at the window, the last snow
Was gone from earth; about the apple-trees
Hung a faint mist of bloom; small sudden green
Had run and spread and rippled everywhere
Over the fields; and in the level sun
Walked something like a presence and a power,
Uttering hopes and loving-kindnesses
To all the world, but chiefly unto me"[137].

B. Die dramatische Verstrilogie.

Der literarische Wert der dramatischen Verstrilogie von Moody ist noch umstritten. Für Moody selbst war sie der höchste poetische Ausdruck seiner Lebensbotschaft, von der Professor Walter Fischer sagt, daß „deren Symbolwert noch lange nicht ausgeschöpft ist"[138]. Nach May Sinclair gebührt diesen lyrischen Dramen der höchste Platz[139]. Nach dem Tode des Dichters urteilte Professor Manly wie folgt: „The Largest literary plan of Moody's career and though uncompleted, the fullest

133 Moody a. a. O., Bd. I, S. 8.
134 Moody a. a. O., Bd. I, S. 94.
135 Moody a. a. O., Bd. I, S. 80.
136 Moody a a. O., Bd. I, S. 16.
137 Moody a. a. O., Bd. I, S. 33.
138 Walter Fischer a. a. O., S. 91.
139 Atlantic Monthly: September 1906.

expressions of his vision of life, is the trilogy . . . These dramas contain much of his finest poetry"[140] Aber die Zahl der negativen Kritiker ist größer als die der positiven, und das hängt mit der Tatsache zusammen, daß diese dramatischen Gedichte für den Durchschnittsleser ohne Interpretation nicht zugänglich sind[141].

Eine Reihe von amerikanischen Dichtern, um als Ausgangspunkt Washington Irving zu nennen, dessen Beispiel viele andere folgten, hatten es sich zur Pflicht gemacht, nur nationale Themen zu behandeln, und ihren Stoff aus der amerikanischen Umgebung und Vergangenheit zu holen. Mit Walt Whitman und Howells hatte diese Richtung die literarische Oberhand in Amerika gewonnen, so daß alles Fremdanmutende zurückgewiesen wurde und sich allmählich um 1870 ein nationales Schrifttum herausbildete, das realistischen Charakter trug. Als nun Moodys Verstrilogie im Jahre 1906 erschien, stand sie mit ihrem fremden, griechischen Legendenstoff abseits und bot eine willkommene Gelegenheit zur literarischen Attacke. Eine Tageszeitung, und sie sprach für die Mehrheit, betonte „das äußerste Fehlen eines menschlichen Interesses". Die Begründung lautete bezeichnend praktisch-amerikanisch: „Die Welt ist heutzutage so geschäftig, die Bedürfnisse der Menschen zu befriedigen, daß sie keine Zeit mehr für imaginäre Szenen und Menschen findet, selbst wenn diese durch das Medium glühender Verse zugänglich gemacht werden[142]. Sogar die sonst für klassische Dichtung verständnisvolle Universitätszeitschrift[143] des Harvard Monthly übte eine unfreundliche Kritik: „Der Feuerspender" ist rein literarisch. Er ist nicht die Verkörperung des wirklichen Lebens, sondern ein Echo von Büchern und Büchern — das einsame Denken einer sehr unpersönlichen Dichtungsart". Etwas milder schreibt ein Chicagoer Blatt: „Für den ungebildeten Leser ist die Dichtung unzugänglich, aber für die wenigen, die klassische Kunst zu würdigen verstehen, ist sie ein Genuß und der Ausdruck des Schönen. Aber dennoch wünschte ich, daß Moody seine poetische Kunst einem Thema gewidmet hätte, welches den Problemen unserer Tage näher gekommen wäre"[144].

Wenn wir aber tiefer in den geistigen Gehalt des Dramas eindringen, so erkennen wir, daß die griechische Mythologie nur den Rahmen des Gedichtes bildet. Der Kern des Ganzen aber ist das Problem seiner und aller Zeiten, nämlich, die Auseinandersetzung mit der Welt und des Menschen Stellung in ihr. Etwa wie Goethe vor ihm in „Faust": „Hast Du nicht alles selbst vollendet, heilig Herz", oder Shelley in seinem „Prometheus Bound": „Man, oh not man! a chain of linked thought . . . Hope till hope creates from its own wreck the thing it contemplates", oder auch Byron in „Manfred" und „Cain" es getan haben.

Soll der Mensch endlich sein eigener Gott sein? Die Sphären von Theismus und Atheismus, von Individualismus und Sozialismus greifen hier ineinander. Goethe hatte mit Faust den antiken Prometheus ersetzt.

---

140 Moody a. a. O., Bd. I, S. XXXXIII—V.
141 Sewanee Review, Juli 1901.
142 Los Angeles Express, 16. April, 1904.
143 Harvard Monthly, Mai 1904.
144 Record Herald, April 1904.

Die mittelalterliche Gestalt des alten deutschen Mystikers erschien Goethe als Träger seines höchsten individuellen und sozialen, zerstörenden und aufbauenden Denkens geeigneter als der Titane des Äschylus. Im Jahre 1871 erschien Goethes „Faust" in der meisterhaften Übersetzung des Amerikaners Bayard Taylor, die noch die Shelleys übertraf. Moody kehrte über dieses große Werk zurück zu Äschylus dann über Milton zurück in seine eigene Zeit[145] und goß ein lebendiges modernes Problem in klassische Versform.

Der Grundgedanke der ganzen Trilogie beruht auf dem Geist der Empörung gegen die Unfreiheit der Menschheit auf Erden. Jeder der im Drama auftretenden Charaktere wie Prometheus, Raphael und Eva ist eine Fackel des Aufruhrs. Es ist der empörte Geist gegen die soziale Ungerechtigkeit und die Beschränkung persönlicher Freiheit des im zwanzigsten Jahrhunderts lebenden Menschen. Wenn es Kritiker gibt, die diesem Werk keinen inneren und bleibenden Wert zusprechen, so könnte man mit Recht die Frage stellen: was können Werke wie Hamlet, King Arthur oder Faust überhaupt noch dem mordernen Leser geben? David D. Henry urteilt ganz richtig, wenn er „auf die fundamentale Haltung des Verfassers zu seinem Text" verweist. „Er war nicht wesentlich an Theologie oder Mythologie interessiert. Sein Grundgedanke war vielmehr das philosophische Problem des Menschen und der Welt"[146].

Die biblische und griechische Mythologie waren nur der äußere Rahmen für die Form und die Struktur des Problems. In einem Brief bringt Moody diese Idee klar und deutlich zum Ausdruck: „Your objection to the theology of the Masque would be well taken if there were any theology in it. There isn't an ounce, or at least if there is it is there against my will. Of course I didn't intend my strangely unpleasant God to be taken seriously. To me the whole meaning and value of the poem lies in the humanistic attitude and character of Raphael, the philosophic outlook of Uriel, and the plea for passion as a means of salvation everywhere latent. The rest of it is only mythological machinery for symbolizing the opposed doctrine — that of the denial of life. As Christianity (contrary of course to the wish and meaning of ist founder) has historically linked itself with this doctrine, I included certain aspects of it in this mythological apparatus — always with a semi-satirical intention. I meant to write a poem, pure and simple, and my Western friends, with the naiveté proper to them, seem to have accepted it as such; but Cambridge insists on treating it as a theological treatise. As such, they can but find it pretty foolish, I fear . . ."[147].

Die antike Mythologie wird von jeder Epoche des literarischen Denkens anders beleuchtet. Jede Zeit hat ihre besondere Einstellung zum Wesen der Antike. Es kommt also in der Hauptsache darauf an, was man aus dem Stoff macht und wie man ihn gestaltet. Moody hat dieser toten, legendären Materie neues Leben eingeflößt und ihr völlig neue Perspektiven gegeben. Die Hauptthese der Trilogie ist: Gott und Mensch

145 The Drama: A Quarterly Review, Nr. 2, Mai 1911.
146 David D. Henry a. a. O., S. 114.
147 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 133—34.

sind untrennbar voneinander. Im „Feuerspender" gelingt es Prometheus nicht, den Menschen unabhängig von Gott zu machen. Die Macht des Feuers ist in Gefahr. Durch den Diebstahl verliert der Mensch seinen Wohltäter Prometheus. Auf der anderen Seite ist Gottes Plan, die Menschheit zu vernichten, vereitelt; doch er bleibt unversöhnt.

„The Masque of Judgement" schildert den Untergang der Menschheit und die daraus für Gott sich ergebenden Folgen. In „The Death of Eve" beabsichtigte Moody, die Versöhnung zwischen Gott und dem Menschen herbeizuführen, aber sein unerwarteter tragischer Tod ließ den dritten Teil der Trilogie als Fragment zurück. Das ganze Drama verliert dadurch natürlich an Wert; denn der letzte Teil sollte eine Zusammenfassung der beiden ersten Teile bringen und vor allem die Lösung des Rätsels, das im Maskenspiel gestellt wird, finden. Eva, als direkte Vermittlerin zwischen Mensch und Gott, will in ihrer Empörung, trotzdem Gott ihr die Rückkehr in den Garten von Eden verboten hat, das Instrument der Versöhnung werden. Aber Moody schweißt die drei Gedichte noch enger zusammen, indem er ein starkes Bekenntnis zum Leben mit allen seinen Gaben grundlegend für das Dasein des Menschen macht, wie er selber in einem seiner Briefe über den zweiten Teil der Trilogie ergänzend hinzufügt: „The love of life and belief in its issues — which I meant to be the core of the matter"[148].

In einem anderen Brief sieht er den Kern der Sache in der Humanität Raphaels und in Uriels Philosophie, besonders in dessen Glaubensbekenntnis im dritten Akt. Der Rest ist lediglich mythologische Maschinerie, um die entgegengestellte Haltung und Philosophie der Lebensverneiner darzustellen. „Ich hoffe, daß sich die positive Absicht als eine Art Aroma oder Bewegung vom Ganzen abhebt, und daß das Gedicht einer tapferen Liebe des Lebens und dem Glauben an seinen Erfolg dienlich sein möge"[149].

Moodys Einstellung zum Leben war zustimmend. Er glaubte, daß Gut und Böse als gegenseitige Ergänzung im Plan der Dinge notwendig seien. Hinter den Dingen aber lodert das Feuer. Um es in Worten des Dichters auszudrücken, war das Maskenspiel für ihn die Betonung der Leidenschaft als eines Mittels zur Erlösung[150].

Von Anfang bis zu Ende durchzieht diese Grundidee von irdischer Schönheit und menschlicher Lebensfreude die dramatische Dichtung. Moody war von Natur aus in seiner Stellung zur Schönheit und in seinem sensualistischen Genuß des Daseins großzügig. Mit Whitman konnte er über den Wert aller Dinge frohlocken. Hinzu kam ein tiefes religiöses Gefühl. Schon in seinen lyrischen Gedichten versucht er diese sich widersprechenden Elemente zu vereinigen. Er findet die Lösung und kommt zu der Erkenntnis, daß das Leben von Grund auf positiv und gut sei. Dieses Prinzip ist die einende Kraft des Alls. Niemand, weder Gott noch Mensch, kann es zerstören oder ignorieren; denn der Glaube an die Nützlichkeit des Lebens ist wesentlich für das Dasein eines jeden von ihnen.

148 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 133.
149 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 131—32.
150 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 133.

Ein natürlicher Träger dieser Ideen war die antike Mythologie, und Moody wußte sie geschickt in das Geschehen seiner Trilogie einzuflechten. Auch einige seiner Gedichte tragen stellenweise diesen kosmologischen Charakter, z. B. „Road-Hymne for the Start", „Good Friday Night", „Song Flower and Poppy" und „Until the Troubling of the Waters". Also ist Moodys Plan der Verstrilogie die Evolution seines ganzen Denkens. Dieser langsam, aber klar sich entfaltende, inspirierte Glaube an das Leben veranlaßte ihn, die Erzrebellen, seine drei Hauptcharaktere: Prometheus, Raphael und Eva zum einheitlichen Kampf für die Menschheit und für die Erde antreten zu lassen.

Moody stand auf dem Standpunkt, daß die Dichtkunst der höchste Ausdruck dramatischer Kunst ist, und daß ein Drama in Versen geeigneter für die Bühne ist, als ein Drama in Prosa. Seine Überzeugung davon drückt sich am trefflichsten in seinen eigenen Worten aus: „It is true, that I am heart and soul dedicated to the conviction that modern life can be presented on the stage in the poetic mediums, and adequately presented only in that way"[151]. Die Verstrilogie beabsichtigte Moody daher auch als Bühnendrama: „I foresee great possibilities, -a kind of Hebrew Götterdämmerung, with a chance for some real speaking-out-in-meeting-"[152].

Aber er schien selbst an der Verwirklichung dieser Absicht zu zweifeln. „It is a rather hopelessly fantastic thing ... half lyric, half dramatic"[153], schreibt er in einem Brief an Ferdinand Schevill. Einem Brief an Richard Watson entnehmen wir, daß er beabsichtigte, den „Feuerspender" zur Aufführung zu bringen: „The Fire-Bringer — if all plans go through — is to be produced next winter in Chicago, in a new theatre which is being started there"[154].

Aus rein technischen Gründen war es aber kaum möglich, dieses Versdrama für Bühnenzwecke zu verwenden; denn ihm fehlen der klare, einheitliche Bau und die geistige Verbindung mit dem Publikum, die beide erforderlich sind für die Auffassung eines Bühnendramas. David D. Henry nennt die Vertrilogie daher nicht lyrisches Drama, sondern dramatische Lyrik[154].

Es ist nicht ausgeschlossen, daß eine Zeit kommt, wo dieses geistige Drama aufgeführt und verstanden werden kann. Daß solche Möglichkeit besteht, können wir an Richard Wagners Vorbild erläutern, der auch bei seinem Unternehmen „nichts mehr mit unserem heutigen Theater zu tun" hatte, wie er in seiner „Mitteilung an meine Freunde" sagt. Wagner schrieb seinen großen Opernzyklus nicht für die in seiner Zeit bestehende Bühne, sondern für eine Bühne der Zukunft. Wir wissen aus Moodys Briefen, daß er Wagner viel gelesen und gehört hat. Es ist daher auch anzunehmen, daß der „Ring des Nibelungen" Einfluß auf seine Verstrilogie ausgeübt hat. Seine hauptsächlichen Vorbilder waren natürlich vor allem die griechischen Dramatiker, die Apokalypse, dann Milton, Shelley und

151 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 148.
152 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 87.
153 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 160—61.
154 David D. Henry a. a. O., S. 126.

auch Goethe. Giacomo Leopardi's „Geschichte der Menschheit" hat die grundlegenden philosophischen Gedanken zur Dramatisierung der Deukalion-Mythologie gegeben. Dem letzten Teil des Versdramas liegt Léon Diérx's „La Vision d'Eve" zugrunde[155].

Aber so eklektisch Moody in der Heranziehung seines Stoffes verfuhr, als Gestalter war er unabhängig und originell. Um sich als Deutscher von der Großartigkeit der Trilogie einen Begriff machen zu können, muß man an Momberts kosmische Phantasien oder auch an Richard Wagners Nibelungen denken.

The Fire-Bringer.

Die Reihenfolge der Trilogie beruht auf der Entwicklung des Hauptgedankens, nicht auf der Chronologie der Abfassung oder des Inhaltes. Dieser erste Teil erschien im März des Jahres 1904, der zweite „The Masque of Jugement" schon im November 1900. Moody äußert sich hierzu selbst: „The Fire-Bringer is intended as the first member of a trilogy on the Promethean theme, of which ‚The Masque of Judgement' ist the second member, but the connection between the present poem and the one which follows it in the dramatic sequence is informal, and the action of each is complete in itself"[156].

Die Entstehung des Feuerspenders führt Lovett[157] zurück auf eine Unterhaltung zwischen Moody und Mrs. Brainerd, seiner späteren Gattin, über die Prometheus-Legende, die neuen Stoff bot zu seinem Problem der Trennung des Menschen von Gott. Angeregt durch dieses Gespräch reiste Moody am nächsten Tage nach Griechenland, um selber aus dem Brunnen der Antike zu schöpfen. Hinzu kam der große Einfluß von Trumbull Stickney[158], der den Prometheusstoff bereits in seinem lyrischen Drama „Prometheus Pyrphoros" verwendet hatte. Mit ihm las er gemeinsam im Sommer 1902 in Paris die gesamten griechischen Tragödien. Seine klassische Bildung ist nach Professor Manly überhaupt eine der wichtigsten Gestaltungsprinzipien seiner Kunst[159]. Es läßt sich daher ein antiker Einfluß auf das Gedicht nicht ableugnen, wenn auch die Gestaltung des entlehnten Stoffes und die philosophische Lösung Moodys eigenes Werk sind. Der „Feuerspender" insbesondere läßt deutlich den Einfluß der Bacchae und Euripides erkennen, wie es in Professor Manlys Einleitung zu den Gedichten heißt: „Er tritt in den Gesängen und Chören besonders deutlich hervor und bewirkt die Einheit zwischen dem religiösen Mystizismus und der Freude am sinnlichen Leben, welche die vorherrschende Note in der ganzen späteren Dichtung Moodys sind"[159].

Den größten Einfluß aber, so behauptet D. Henry, haben T. Stickneys lyrisches Prometheusdrama und vor allem auch die persönliche Freundschaft, die ihn mit ihm verband, ausgeübt. Beide behandeln denselben Stoff und gebrauchen fast dieselben grundlegenden Elemente der

155 Yale Review, Bd. II, 1913, S. 694—95.
156 Moody a. a. O., Bd. I, S. 182.
157 Lovett a. a. O., Einleitung.
158 David D. Henry a. a. O., S. 149.
159 Moody a. a. O., Bd. I, S. XXX—XXXI.

Geschichte mit dem einzigen Unterschied, daß Moody eine größere Einbildungskraft entwickelt. So kann man bei der Vergleichung der beiden Dramen auf mehrere paraellele Stellen stoßen. In der Eröffnungsszene des Weltelends beschreibt Stickney die Hilflosigkeit der Tiere:

„(The kine) ... toss their heads,
Having slept much too long, and wander on
And trample, or halting with outstretched neck
Low stubborn none knows where, for thro'the night"[160].

Ein ähnliches Bild haben wir in „The Fire-Bringer":

„Some fire-sparks in the eyes
Of dull bewildred beasts that came to gaze,
And dully moved again into the mist.
They have forgot their natures, even as we, ..."[161].

Die letzte Zeile mit Moodys Gedanken zeigt einen Unterschied. Die äußere Form, in der Moody seine Idee verkörpert, ist Apollodorus[162]. Von sämtlichen Charakteren, die Äschylus in seiner Mythe verwendet, entlehnt der Dichter nur den Helden Prometheus. Pandora, Deukalion und Pyrrah nehmen in seiner Schöpfung andere Stellungen ein als in der griechischen Legende. Den Steinmännern und Erdenfrauen gibt er die Sprache, und er erfindet Aelus, Lykophon, Alcyone, Rhodope und einen Priester des Zeus. Den Griechen war Pandora eine scheußliche Gestalt. Prometheus lehnte sie als Geschenk des Zeus ab, und dem Epimetheus brachte sie nichts als Kummer. Von ihr kam alles Leid der Welt. Moody aber machte das Gegenstück aus ihr. Seine Pandora ist „hope incarnate"[162] Ihre geistige Führung ist vielleicht bedeutender als die der Helena in Goethes „Faust". Sie reizt den großen Protagonisten Prometheus zu seinem Streben an, rettet ihn, wenn er schwach wird, und ermutigt ihn in der schwärzesten Stunde seines Lebens durch ihren bezaubernden Gesang. Deukalions Sohn, Aelus, ist als Symbol griechischer Fortpflanzung gedacht und Alcyone, die Tochter des Lyhophon, wird dessen Gattin.

Der Inhalt ist wie folgt: Nach der Sintflut führen Deukalion und Pyrrha mit einem Häuflein Geretteter in kalter Finsternis ein freudloses Dasein. Die neugeschaffenen Steinmenschen haben keine Seele. In den anderen Übriggebliebenen ist alle Leidenschaft erloschen. Denn mit dem Feuer ist auch Eros gestorben. Da erbarmt sich der Titane Prometheus. Von der Liebe Pandoras begeistert, von ihr mit dem Zauberkraut versehen, mit dem er das Feuer bergen kann, raubt er es vom Olymp. Am neuentzündeten Altar segnet er zwei junge Menschen, Aelus und Alcyone, und gibt ihnen das Feuer als Mitgift. Er hat mit dem Feuer den Steinmännern und Erdenfrauen die Zivilisation gebracht. Mit dem Feuer ist die Dreieinigkeit Dionysos, Eros und Apollos wieder erstanden. Mensch und Gott sind unzertrennlich. Das ist in groben Zügen Moodys kühne Modernisierung der griechischen Mythe. Sie zeichnet in Kürze die gesamte griechische Kulturgeschichte von den Tagen der Primitivität bis zum Kult des Lichts.

---

160 Trumbull Stickney: The Poems and Plays, S. 109.
161 Moody a. a. O., Bd. I, S. 184.
162 Edwin Herbert Lewis: Club Papers. Literary Club, Chicago 1914, S. 6 ff.

Im ersten Akt holt Prometheus während der Abwesenheit des Zeus von seiner in den Himmel hineinragenden weißen Akropolis das Feuer.

Der Blitzstrahl des zornigen Gottes ertappt ihn auf dem Rückweg, zerschmettert den Krug mit dem geraubten kostbaren Gut und verletzt seinen rechten Arm.

„As I dropped,
The dogs of thunder chassed me at the heels,
A white tongue shook against me in the dark,
And so, my vase was rended in my hands,
And all the precious substance that it held
Spread, faded and was gone, — was quenched, was gone!"[163].

Deukalion in seiner Dunkelheit verzweifelt an Prometheus und seinen Untertanen:

„He would catch
The hurled thunder-bolt and forge from it
A reaper's hook ...
He will be plotting that whereby to climb
And lift us high above the peaks of God
One dizzy instant, ere we fall indeed
And he with us forever! ...
We can not praise thy deed"[163].

Wie Deukalion diese Worte des Zweifels und der Verzweiflung stammelt, hört man Pandora singen:

„Along the earth and up the sky
The Fowler spreads his net:
O soul, what pinious wild and shy
Are on thy shoulders set?
What wings of longing undeterred
Are native to thee, spirit bird?"[164]

Während Deukalion mit seiner Frau in der Dunkelheit Nahrung sucht, um den kleinen Aelus vor dem Hungertode zu bewahren, ruft Prometheus verzweifelt aus:

„One deep, deep hour!
To drop the thousand fathoms softly down.
Below the lowest heaving of life's Sea,
Till memory, sentience, will, are all annulled,
And the wild eyes of the must-be-answered Spinx, ...[165]".

Dann lodert wie eine Flamme Pandoras Stimme unter den Steinmenschen empor:

„Of wouds and sore defeat
I made my battle stay,
Winged sandals for my feet,
I wove of my delay;
Of weariness and fear,

---

163 Moody a. a. O., Bd. I, S. 194—202.
164 Moody a. a. O., Bd. I, S. 195.
165 Moody a. a. O., Bd. I, S. 207—12.

I made my shouting spear,
Of loss, and doubt, and dread,
And swift oncoming doom
I made a helmet for my head
And a floating plume"[165].

Sie kommt zu Prometheus in seiner Verzweiflung und überreicht ihm einen hohen Fenchelstiel als Träger des heiligen Feuers, das der Welt Freude und Glück bringen soll. Es bedarf nur noch der Berufung der Steinmenschen, um Prometheus Plan wieder herbeizuführen:

„Mortise us into the wall again, or lift us up
that we look therefrom!"[165].

Prometheus hört die Stimme der Steinmenschen und entscheidet sich plötzlich:

„Of these stones
To build my rumoring city, based deep
On elemental silence; in this earth
To plant my cool vine and my shady tree
Whose roots shall feed upon the central fire!"[165].

Im zweiten Akt ist der Sturm, der die Sintflut begleitete zu einem wachsenden Orkan geworden. In ihrer Verzweiflung bieten die Übriggebliebenen Zeus ein menschliches Sühneopfer an. Lykophon ist bereit, seine Tochter Alcyone zu opfern. Von Deukalion fordert man Aelus. Er lehnt ab, obwohl er den Glauben der übrigen Menschen teilt, aber er ist kein Abraham und läßt seinen Glauben an seiner väterlichen Liebe scheitern:

„I am king, hear ye, am I not the king?
Higher than I is none. Take me? Why him,
Little of strength and wisdom? I am wise,
My cunning brain is stronger than a host"[166].

Lykophon ist gläubiger. Er erkennt den Wert des Aelus, aber ist willens, seine Nachkommenschaft zu opfern:

„The gods despise enforced offerings.
When the heart brings its dearest and its last
Then only will they hear — if then, if then"[166].

Zeus läßt den Sturm weiterrasen und droht mit der Vernichtung der Letzten. Leiderfüllt gibt Deukalion seinen Sohn hin und wird ohnmächtig bei dem Gedanken an die Opferszene. Der Prieser ist bekümmert um ihn. Pyrrah verzögert den Akt der Opferung und fordert die bewußte Gegenwart Deukalions.

Auch Lyhophon wird gezwungen, mit der Opferung seiner Tochter zu warten. In der Dunkelheit unter abwechselnder Hoffnung und Verzweiflung, harren sie des Feuerbringers. Plötzlich verspüren die kindlichen Augen des Aelus und der Alcyone einen Lichtstrahl und rufen vor Entzückung aus: „Die Sterne". Pyrrah sieht erstaunt, wie sich allmählich die Dunkelheit von den Bergen hebt:

„It is the stars! It is the ancient stars!
It is the young and everlasting stars!"[167].

166 Moody a. a. O., Bd. I, S. 216—19.
167 Moody a. a. O., Bd. I, S. 233—34.

Pandora erhebt ihre Stimme und singt einen mystischen Gesang des Triumphes und vom Kommen des Geistes zur Braut:

„Because one creature of his breath
Sang loud into the face of death,
Because one child of his despair
Could strangely hope and wildly dare,
The spirit comes to the Bride again,
And breathes at her door the name of the Child;
‚This is the son that ye bore me! When
Shall we kiss, and be reconciled?'"[167].

Unerträgliches Licht bricht nun über sie alle herein:

„Light awfuller than darkness or the sea! —
O mother, lay thy breast
about me, and shut out the killing light,
Before my eyeballs and my brain be dead!"[168]

Ein allumfassender Weltbrand folgt der Sintflut:

„Burning is laid unto the roots of the world ..."[168].

Pandora besingt die Dreieinigkeit: Dionysus, Eros und Apollo:

„Dionysus hath the wine,
Eros hath the rose divine,
Lord Apollo hath the lyre:
Three and one is the soul's desire"[169].

Prometheus gibt sein zum zweitenmal erbeutetes Feuer den Opfern Aeolus und Alcyone, damit sie ein wahres Feuer auf dem Altar der Welt anzünden.

Der Akt schließt mit Pandoras irdischem Liebesgesang:

„Too far, too far, though hidden in thine arms;
Too darkly far, though lips on lips are laid!
Love, love, I am afraid"[169].

Der dritte Akt beginnt mit dem Leichenzug des Deukalion, der aus zu großer Freude über des Aeolus' Rettung gestorben war. Pyrrah und Aeolus halten bis zur Morgendämmerung Grabeswache. Die jungen Chormänner steigen singend vom Tempel des Dionysus herab. Da erscheint eine dunkle Wolke:

„What saw ye? What went by us in the wind?"[170].

Ist es des Adlers Schatten der göttlichen Wut? Nun hört man Pandoras Schrei in ihrer Seelenqual. Wie Pyrrah als Preis für die Erlösung der Welt Deukalion hingegeben hat, so muß Pandora Prometheus verlieren. Sie knien beide in gemeinsamem Schmerz vor Prometheus nieder und flehen ihn an:

„Leave us not yet, before another dawn
Comes, bringing surety! For the giant dark,
Seeing thee absent, may arise again."

---

168 Moody a. a. O., Bd. I, S. 238—39.
169 Moody a. a. O., Bd. I, S. 243.
170 Moody a. a. O., Bd. I, S. 256—58.

Prometheus tröstet:

„Be comforted; it is established sure.
Light shall arise from light, day follow day"[170].

Prometheus ist wesentlich mit Zeus identisch. Jeder Geist muß das heilige Feuer selber holen:

„And no man hath them till he brings them down
With love, and rage, and laughter from the heavens, —
Himself the heavens, himself the scornful gods,
The sun, the sun-thief, and the flaming reed
That hindles new the beauty of the world"[170].

Aber jeder Geist muß auch sein eigener Feind sein und das Feuer von sich selber stehlen, denn dieser menschliche Zug macht die Welt erst bedeutend und schön.

Dieser tiefen Religion, die durch alle Zeiten hindurch lebendig bleibt, gibt Pandora eine persönliche Note; denn was ist Religion? Ist es die Forderung des Menschen nach einem Leben, das ihm und den Seinen in einer fremden Welt eine Heimat, ein Bethlehem oder ein Gotteshaus gibt? Die Religion schrumpft den göttlichen Mechanismus zu der bescheidenen Größe eines Zeltes zusammen. Und so hören wir Pandoras hohe Hymne erklingen:

„I stood within the heart of God,
It seemed a place that I had known:
I was blood-sister to the clod,
Blood-brother to the stone.

I found my love and labor there,
My house, my raiment, meat and wine,
My ancient rage, my old despair, —
Yea, all things that were mine.

Then suddenly in my own heart
I felt God walk and gaze about;
He spoke; his words seemed held apart
With gladness and with doubt"[171].

Das Drama schließt mit dem Gesang der jungen griechischen Herzen, erregt von der Ekstase ihrer geistigen Befreiung:

„Apollo! ... O thou alone art he
Who settest the prisoned spirit free,
And sometimes leadest the rapt soul on
Where never mortal thought has gone"[171].

Prometheus ist ohne sein Wissen in Wirklichkeit Zeus. Zeus, der sich dieser Ähnlichkeit bewußt ist, zieht sich zurück und lehnt es ab, die Empörung des Prometheus zu schlichten. Statt dessen weist er dem Rebellen eine solch verlockende Strafe an, daß dieser den Mut bekommen möge, als Märtyrer und als höchster Wohltäter der Menschheit zu gelten. Außerdem erhebt er ihn zu seiner göttlichen Gleichheit. Durch den Widerstand Prometheus' genießt Zeus, entsprechend seines dreifachen Bewußtseins, eine dreifache Wonne des Daseins, als Zeus, als Prometheus

171 Moody a. a. O., Bd. I, S. 267—71.

und als Über-Zeus: die Versöhnung der feindlichen Zwei. In seiner Eigenschaft als Zeus beschränkt er die Macht des Prometheus und bestraft ihn. Als Prometheus trotzt er Zeus, und als Übergott erfreut er sich der beiden und seines eigenen transzendentalen Selbst. Prometheus in seiner Funktion als Erlöser der Menschheit erfährt allmählich von seiner großen Identität mit Zeus. Er läßt ab von seinem Haß und erduldet aus einem Gefühl der Pflicht für das glorreiche Erleben jegliche Forderung des Zeus.

Dieses Drama wird von einer starken Einbildungskraft und bedeutsamen Beredsamkeit des Dichters durchglüht. Jedoch fehlt ihm die rein menschliche Passion und erst recht die theatralische Handlung. Es hat nicht den verständlichen Kontakt mit dem realen Leben. Aber der poetische Stil ist oft sehr schön, ja verwegen, wenngleich nicht ganz frei von traditioneller Bindung.

The Masque of Judgement.

Der erste Entwurf des Maskenspieles entstand im Sommer 1897 während einer Reise des Dichters in Italien und Tirol. Anregung dazu gaben eine Reihe von persönlichen Erlebnissen, wie z. B. das Bild vom letzten Gericht in einer Gemäldegalerie in Venedig und Beobachtungen in der malerischen Landschaft der Dolomiten. Lovett gibt dazu einen trefflichen Kommentar[172]: „Das Gemälde in Venedig gab den Anlaß zur Dichtung. Die Dolomiten verschafften ihr die Fassung, und Milton bildete den geistigen Hintergrund. In seiner juristischen Fähigkeit, die Verteidigung Gottes gegenüber der Menschheit zu rechtfertigen, forderte er Moody zu einem heftigen Argument heraus."

Eine Erinnerung an eine frühere Reise nach Frankreich im Jahre 1895 hat er in den Mund des dritten Knaben im vierten Akt des Maskenspieles gelegt. Mason, der ihn auf dieser Reise begleitet hatte, schreibt „At Tessy-sur-Vire we were awakened before dawn one morning by the bugles of a regiment passing up dawn one of the narrow streets a valorous music strangly impressive in that darkness and silence"[173]. Noch viele andere Eindrücke für dieses Gedicht gewann der Dichter auf seinen Reisen. Aber die oben angeführten genügen, um die Auffassung des Dichters über die Anwendung von persönlichen Erfahrungen und gegenwärtigen Dingen als Stoff für die Dichtkunst zu kennzeichnen. Die antike Maschinerie gibt, wie er selbst sagt, dem ganzen Ideen- und Erlebnisgehalt nur die Form.

Am 25. Januar 1900 vollendete der Dichter sein begonnenes Werk, im November desselben Jahres wurde es veröffentlicht. In Buchform war es die erste formelle Einführung Moodys in die Öffentlichkeit. Seine Gedichte sind bis zu ihrer gesammelten Ausgabe im Jahre 1901 nur gelegentlich in Zeitschriften abgedruckt worden.

Während der Jahre, in denen Moody sein Maskenspiel verfaßte, gab er die Cambridge-Ausgabe von Miltons gesammelten Gedichten heraus.

---

[172] Lovett a. a. O., S. XIII.
[173] Some Letters of W. V. Moody, S. 132.

Er hatte sich folglich in dieser Zeit mit Milton viel beschäftigt; ein bestimmter Einfluß auf das Gedicht läßt sich daher nicht abstreiten, aber er übertrug nicht die Philosophie dieses Puritaners auf sein Werk. Professor Lovett gibt dieser Tatsache doppelte Bedeutung: „Milton forderte Moody hinsichtlich der menschlichen Einstellung zum Leben zu einem heftigen Argument heraus“[174]. Der miltonische Einfluß auf Moody ist mehr oder weniger äußerer Art. Beide Dichter verwenden als Material die biblische Geschichte. Nach David Henry erinnert das Material des „Maskenspiels“ an „Paradise Lost“, die Form aber an „Comus“[175].

Einzelheiten des miltonischen Einflusses auf Moody betreffen den wohlklingenden Schwung des Blank-Verses, die stark ausgeprägte Einbildungskraft, die geschickte Anspielung auf die Klassik, die Ernsthaftigkeit des Zweckes und endlich die Harmonie und die Melodie seines Versbaus. Professor Lovett geht sogar soweit zu sagen, daß, wenn Moody „mit den höchsten Dingen operierte, er immer Milton als Vorbild hatte, und seine letzten Dichtungen zeigen das deutlicher als alle anderen“[176]. Aber bei einem Vergleich der ersten Verse Moodys mit den späteren kann man klar erkennen, wie er sich immer mehr von fremdem Einfluß befreit.

Wie groß auch der Einfluß anderer Dichter auf Moody gewesen sein mag, er bewahrt sich in allen seinen späteren Werken seine Originalität und schafft unabhängig von jedem nennenswerten Vorbild. Im „Maskenspiel“ kommt seine Vorliebe für das Üppige und Malerische der Sprache ganz besonders stark zum Ausdruck. Er hatte die Neigung zu einem überschwenglichen Wortschatz, dessen Schwäche er teilweise anerkannte, dessen Wert er aber auch verfocht. In einem Brief an den Lyriker Edwin Arlington Robinson äußerte er sich hierüber: „... but remembering your distrust of exuberant language, I will say satisfaction. Still, it was joy, all the same the feeling was exuberant enough to warrant, this once, my florid vocabulary“[177].

Das Gedicht enthält eine Fülle von ungebräuchlichen, veralteten Wörtern, die der Dichtung einen selten schönen Klang geben, sie aber auch wiederum schwer verständlich machen. Einige Proben sollen genügen: scaur, refluent, nadir, chrysoprase, rimy, divagant, chalcedony, galliard, taborists, neap, adrad, vesperine, choregic, chrysalid etc[178]. Solch ein Wortschatz macht natürlich die Sprache reichlich akademisch. Auf der anderen Seite klingt mitunter seine Tollkühnheit im Gebrauch von Wortverbindungen absurd: honeyed swoon, clot of anxious clay, harsh blood, ripening suns, grey winds, amethystnie dells, woods of lights, drumming foam, shredded mist of song, glow-worm ghost etc.[179].

Das Gedicht ist romantisch und gleich des „Feuerspenders“ zu weit der Wirklichkeit entrückt, um allgemeine Anerkennung finden zu können. Die natürliche Note des menschlichen Raphael und des ehrfürchtigen

---

174 Lovett a. a. O., S. XIII.
175 David Henry a. a. O., S. 146.
176 Lovett a. a. O., S. XXXVII.
177 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 136.
178 Moody a. a. O., Bd. I, S. 300, 302, 312, 315, 319, 325, 331, 342, 344, 352, 363, 371, 375.
179 Moody a. a. O., Bd. I, S. 277, 278, 282, 359, 383, 381, 293, 305, 309, 322.

Schafhirten im Vorspiel ragt aus dem ganzen Gedicht wohltuend heraus. Auch der Titel ist irreführend und erinnert an ein mittelalterliches Maskenspiel. Aber Professor Manly glaubt die Wahl des Titels aus dem Inhalt gerechtfertigt: „In structure and personae it is more like a medieval mystère than a masque, ... Moody, who was familiar with these forms of drama, chose the term ‚masque' to indicate the symbolic character of his technique and to justify the large majesty of the action"[180].

Moody kam es aber nicht auf die äußere Einkleidung seiner Idee an. Sie war nur die „mythologische Maschinerie mit halb satirischer Absicht". Er ließ sich nur von seinem Hauptgedanken leiten, von der Humanität Raphaels, der Philosophie Uriels und der Betonung der Leidenschaft als eines Mittels der Erlösung. In diesem Sinne wandelt er auch die Geschichte vom Sündenfall ins gerade Gegenteil um. Es werden Vorgänge vor und nach der Inkarnation und Kreuzigung am Vorabend, in der Morgendämmerung und am Ende des Jüngsten Gerichtes angedeutet. Gott selbst, als Einheit aufgefaßt, will durch seinen Kreuzestod die Menschheit erlösen. Doch sein Versuch gelingt nicht: Die Sünde bleibt bestehen. Zur Strafe soll über die Bösen völlige Vernichtung verhängt werden. Aber die Strafe fällt auf Gott selbst zurück. Aus dem Tal des Gerichtes erhebt sich der Wurm, der nicht stirbt, zur Zerstörung des Himmels. Gott schuf die Welt, weil er von der ewig harrenden Ruhe unbefriedigt war und mit sich selbst uneins wurde. Der Widerstreit von Gut und Böse lag also in seinem Wesen; denn eben dieser Zwiespalt ist das Leben, der schöpferische Wille. Verdammt Gott das Böse, so macht er auch das Gute unmöglich. Gott hat sich selbst gerichtet. Neben Uriel steht Raphael. Zum Wächter der Erde bestellt, hat er die Menschheit liebgewonnen und beklagt ihren Untergang. Er würde sich mit ihnen gegen Gott empören, wenn ihn nicht Michael, der Vollstrecker des Strafgerichtes, mit freundlicher Gewalt entführte.

Es ist dies also ein gänzlich anderer Apparat als im ersten Teil der Trilogie. Moody behandelt hier die Apokalypse und Milton mit einem „präraphaelitischen" Empfinden[181].

In der Einleitung des Maskenspiels wird uns die Degeneration der griechischen Religion geschildert. Nicht Apollo gewinnt die Oberhand, sondern Dionysus. Die Bacchanten haben einen ernsten, schönen Knaben erbeutet, der auf seiner Laute von schöneren und reineren Göttern singt als Dionysus. Sie rasen vor Wut und reißen ihm ein Glied nach dem andern aus dem Leib. Diese schandhafte Tat wird Raphael von einem Schafhirten zugetragen. Raphael liebt die Erde und die auf ihr lebenden Menschen:

„Another night like this would change my blood
To human: ... — such another night
Would quite unsphere me from my angelhood!"

Er wird deshalb von dem Erzengel der Sonne Uriel getadelt:

„Brother, thou dost not well to wander here.
If thou wilt roam, choose some less troubled star"[182].

---

180 Moody a. a. O., Bd. I, S. XXXVI—VII.
181 Edwin H. Lewis, a. a. O., S. 15.

Sie bejammern beide das mysteriöse, von Gott gesandte Elend, das aus der Schaffung des Menschen und seiner Entwicklung geboren wurde. Der Liebesgesang eines Mädchens scheint über die Entfremdung des Menschen von Gott die Erklärung zu geben:

„O keepers of the city walls!
Have ye taken her veil away, ...
Must she seek her lover, her king of kings,
Naked, stripped of her costly things?
Must she have no garment but love?"[183].

Es mag bei diesen Zeilen auf den Gegensatz zu miltonischer Lyrik hingewiesen werden. Der puritanische Laureat hätte niemals diesen sinnlichen Gesang des Mädchens und seine freudige Lebensbejahung zu Papier bringen können.

In der letzten Szene prophezeit der Engel des „Blassen Pferdes" die Befreiung der Menschheit durch die Zerstörung Gottes aller derjenigen, die sich ihm nicht unterordnen wollen:

To render up their clamorous wills to Him, ...
„... Those who consent
He will accept: the rest He will destroy"[184].

Der Held des Dramas ist Raphael. Trotz seines unbewußten rebellischen Auftretens ist er Gott ergeben, aber er stellt sich stets im Kampf gegen den hartnäckigen Richter auf die Seite des Menschen. Dieser Zwiespalt von Treue und Untreue macht ihn zu einer interessanten Persönlichkeit. Miltons Luzifer kritisiert Gott aus einem Gefühl des Hasses, Moodys hingegen aus einem Gefühl der Liebe. Hier ist ein Prometheus, der für Gott schwärmt, und diese Tatsache deutet auf die Lösung des Problems, das sich der Dichter stellt. Traurig über den Verlust des von den Bacchanten ermordeten Knaben beginnt Raphael den ersten Akt mit einem von Ironie durchzogenen Lied:

„On earth all is well, all es well on the sea;
Though the day breaks dull
All is well"[184].

Er ist begeistert von unscheinbaren Dingen in Wald und Flur. Die Lerche ist erwacht und singt trotz des grauen verspäteten Morgens:

„His nest was snug in the tufted grass,
Soft-lined and stoutly plaited,
And shine sun may or stay away
Nests must be celebrated"[184].

Wie er durch das Tal hinaufffliegt, kommt er an eine große Kluft, die die Erde spaltet. Erstaunt sieht er, wie sich aus der tiefen Schlucht ein mit Blut überströmter Löwe heraufschleppt. Auf seine Hand fällt plötzlich ein Tropfen Blut. Über ihm gewahrt er einen verwundeten Adler:

„..... Ah, an eagle goes
Lame from the battle, mate or duelist
Of him who crept by yonder"[185].

---

182 Moody a. a. O., Bd. I, S. 275.
183 Moody a. a. O., Bd. I, S. 284.
184 Moody a. a. O., Bd. I, S. 297.
185 Moody a. a. O., Bd. I, S. 300—01.

Zu Raphael gesellt sich Uriel. Beide suchen den Hintergrund dieser Schreckensszene zu deuten. Uriel weiß, daß diese blutrünstigen Tiere, der Adler und der Löwe, zu Gottes Thron gehören:

„No earthly beast it was, no earthly bird,
Seeking no earthly quarry"[186].

Im Himmel wird das Gerücht verbreitet, daß Gott der Sünde der Menschen überdrüssig sei, daß er sie richten wolle. Zunächst will er in Menschengestalt zu ihnen herabsteigen und sich bemühen, sie zu retten. Diejenigen aber, die sich ihm widerstreben, wirft er der Schlange vor, seiner Erzfeindin, die vergeblich von dem Löwen und dem Adler angegriffen wurde:

Uriel: „Thou knowest what whispers are abroad in Haeven
He ponders how to win his prodigal
By some extremity to render back
The heritage abused, to merge again
Each individual will into his will:"
Till when, his pangs increase.

Raphael: „A nine day's tale.
I hold Him not such weakling! . . ."

Uriel: „Some things He made
Out of his wistfulness, his ecstasy
And made them lovely fair; yet other some.
Out of his loething, out of his remorse, . . .
These are monstrous shapes,
Where of the most abhorred one dwells below . . .

Raphael: „How nam'st thou him?"

Uriel: „The spirits meditative
Darkly name him: The Worm that Dieth not, —"[186]

Nun liegen der Löwe und der Adler unter dem Baum der Erkenntnis und wiederholen im Traum den fruchtlosen Kampf mit dem Wurm. Auf dem Wege zur Kluft spricht der Löwe:

„Somewhere at lenght
I shall laugh in my strength
Spying the Shape abhorred,
Somewhere at last
I shall break my fast
On the flesh of the foe of the Lord."[186]

Raphael erfährt vom Engel des Baumes der Erkenntnis, daß jenes Gerücht im Himmel auf Wahrheit beruht:

„Long and too long hath his compassion shrunk . . .
But first He will put off eternity
And put on body of their flowering clay."[187]

Der zweite Akt behandelt die Kreuzigung. Ein großer Orkan erhebt sich im Himmel während der Abwesenheit Gottes vom Thron, der in-

---

[186] Moody a. a. O., Bd. I, S. 307—15.

[187] Moody a. a. O., Bd. I, S. 319—23.

zwischen als Mensch den Kreuzestod stirbt, um die Menschheit zurückzugewinnen.

Raphael: „But now the air was thick with panic shades
Who made no answer when I cried to them
Across the vortices of spiritual dark . . .“

The Spirit of the Lamp:
„He died with grieving o'er the world He made“

Raphael: „We live in Him; with Him shall all things die.“[187]

Nicht um Gott ist Raphael betrübt, als sich ihm der dritte Akt als der Tag des jüngsten Gerichtes offenbart. Mit mitleidigem Herzen schaut er hinunter auf die schlafende Erde. Seine Gedanken beschäftigen sich mit dem unbestimmten Schicksal der Menschen, die er so heiß lieben gelernt hat. Die Kreuzigung wird jetzt auch im Himmel verkündet, und die Morgendämmerung erfüllt das ganze All und die Erde der Menschen mit Traurigkeit. Raphael hofft noch auf Gnade und Barmherzigkeit.

Indessen bringt Michael ihm die Nachricht, daß die Strafe Gottes gewirkt hat. Alle Menschen, die ihrem Willen nachgaben und Gott folgten, wurden gerettet. Wir hören den Gesang der erlösten Geister:

„In the wilds of life astray,
Held far from our delight,
Following the cloud by day
And the fire by night,
Came we a desert way.
O Lord, with apples feed us,
With flagons stay!
By Thy still waters lead us![188]

Diejenigen, die sich Gottes Willen nicht fügten, liegen im Tal des jüngsten Gerichtes und werden von der Schlange vernichtet. Raphael sieht schmerzerfüllt dem Schauspiel aus der Entfernung zu. Da fordert ihn Michael auf, in den Himmel zurückzukehren. Aber er sträubt sich: „Never again! Never again for me.“[189]

Uriel gesellt sich zu ihnen als Vermittler und ergreift aus Sympathie für die Elenden Raphaels Partei:

Uriel: „Who shall dispute finalities with Him?
Not Uriel. But as far as Uriel sees,
Salvation lies unnulled in yonder Vale . . .

Michael: Clay of clay
Wassailers, fleshlings, quarrel-mongers, thieves
of pleasure, plithters of unholy troth,
Mimes, gypsies, idol-breakers, idol-smiths,
Dervishing fantasists — most likely help! . . .

Raphael: Passion is power,
And, kindly tempered, saves, All things declare
Struggle hath deeper peace than sleep can bring
The restlessness that put creation forth
Impure and violent.“[189]

188 Moody a. a. O., Bd. I, S. 350.
189 Moody a. a. O., Bd. I, S. 347, 456—59, 362—72.

Der vierte Akt wird eröffnet mit dem Abend des jüngsten Gerichtes. Das ganze Tal ist mit den Leichen der Verdammten gefüllt. Raphael lehnt es ab, sie zu verlassen und ist bereit das Schicksal mit ihnen zu teilen:

„My lot is cast with these: I watch to-night
Here islanded in death . . .
Here I must sit, witness and comforter . . ."[189]

Nicht alle Gerichteten sind tot, hie und da erhebt sich eine Stimme der Selbstverteidigung. Die Gründe ihres Widerstandes Gott gegenüber sind verschieden. Ein Knabe wollte seine Gedankenfreiheit und seine Seele nicht aufgeben. Ein junges Mädchen hatte wohl die Warnung desjenigen, der für die sündhafte Menschheit sein Leben gab, gehört, aber um dem Rufe Gottes zu folgen, hätte sie ihre irdische Liebe aufgeben müssen. Eine alte Frau bekennt, daß sie sich längst für Gott entschieden habe, aber sie warte vergeblich auf die Erlösung.

In dieser Höllenszene beschreibt Moody die menschliche Natur, wie sie von Grund auf ist. Jedes Individuum ist ein kompliziertes Problem von Gut und Böse, das kein menschlicher Einbildungskraft zugängliches Gericht eindeutig zu lösen vermag. Der Dichter trennt hier scharf zwischen moralischer Unterscheidung und moralischer Sympathie.

Zum Schluß des vierten Aktes rettet Michael den letzten, fast ohnmächtig gewordenen Rebellen Raphael im Tal der Entscheidung, das nun gänzlich vom Wurm, der nicht stirbt, beherrscht wird und trägt ihn den steilen Felsen hinan:

„Thy soul is all distraught and desperate,
And I must save thee in thine own despite."[190]

Wie Raphael sich im fünften Akt von seiner Ohnmacht erholt, sieht er, wie der Wurm auch die letzten Verdammten vernichtet hat und jetzt im Begriff ist, den Himmel anzugreifen. Eine menschliche Ermüdung übermannt ihn, seine Gedanken wandern. Er möchte zu Grunde gehen mit den Vernichteten, aber Michael hält ihn zurück. Beim Ertönen der letzten Trompete zur himmlischen Versammlung, fliegt er zum göttlichen Thron. Raphael, der ihm folgt, pflückt noch ein letztes Mal Blumen auf der Erde, als Geschenk für die Geister des Lichtes. Plötzlich erscheinen diese vom Himmel herabsteigend. Uriel verkündet, daß der Wurm im Himmel triumphiert und Gott gerichtet hat. Die anderen himmlischen Geister fragen nach den tieferen Gründen des Geschehenen:

First Lamp zu (Uriel)
„Brother, wath lies beyond this trouble? Death?"
Uriel versucht die Fragen zu deuten:
„All live in Him, with Him shall all things die."
Second Lamp
„And the snake reign, coiled on the holy hill?
Uriel:
„Sorrow dies with the heart it feeds upon."[191]

---

190 Moody a. a. O., Bd. I, S. 379.
191 Moody a.a. O., Bd. I, S. 389—91.

Trotz allgemein wohlwollender Aufnahme des Maskenspieles blieb unfreundliche Kritik, die Moody fast zur Verzweiflung trieb, nicht aus. An Mason schrieb er heitere Worte des Dankes: „Your generous praise of the Masque gave me great joy, for I was going through a crisis of discouragement which made my months of labor and engrossment upon it seem pitably futile“[192]. Der „Chicago Times-Herald“[193] glaubete naiv, daß das Gedicht einfach aus dem Grunde nicht anerkannt werde, weil Moody nicht der „modische“ Poet der Stunde sei. Auf der anderen Seite gab es aber auch Anerkennung, etwa in der „Sewanee Review“, die für das Werk: „The ‚large utterance‘ of great poetry“ beanspruchte[194]. William Morton Payne, der eine große Bewunderung für Moody hatte, betrachtete es in seiner übertriebenen Begeisterung als „one of the most extraordinary productions of recent literature — a poem in so high a sense that it may be doubted whether its author has a peer among the young singers of our race“[195]. Aber die Beurteilung schwankte weiter zwischen positiver und negativer Kritik. Selbst Liebhaber der Dichtkunst verstanden die Absicht des Dichters nicht ganz und hielten das Werk für eine verworrene, theologische Abhandlung. Gegen dieses Argument nahm Moody in einem schon zitierten Brief an Mrs. C. H. Toy[192] Stellung. Für ihn blieben die übermenschlichen Charaktere nur die Maschinerie für die Handlung. Er beabsichtigte „die Liebe zum Leben und den Glauben an seinen Erfolg“ in ihre Rollen hineinzulegen und „für Leidenschaft als eines Mittels der Erlösung“, zu plädieren. Aber dieser Gedankengang erschien, trotz der Erklärung des Dichters, auch für die gebildeten Kreise unverständlich.

The Death of Eve.

Dieser letzte Teil bildet in Idee und Form den Höhepunkt der Trilogie. Verglichen mit den ersten beiden Teilen ist er nicht nur klarer und regelmäßiger in der Auffassung der Gedanken, sondern auch dramatisch wuchtiger. Die lyrischen Stellen erreichen zwar nicht die Vollkommenheit der Vorgänger, aber wir müssen berücksichtigen, daß uns das Fragment nur in der ersten Fassung überliefert ist. Moody war, wie uns seine Briefe bestätigen, ein genauer Selbstkritiker und veröffentlichte nie ein Werk, das er nicht seiner scharfen Prüfung unterzogen hatte. Zur Revision dieses Gedichtes kam er leider nicht mehr. Dennoch hat man es als den vollkommensten Teil der Trilogie angesehen. Harriet Monroe zieht „The Death of Eve“ aus folgendem Grunde den beiden ersten Teilen vor: „Because of the simplicity and plainness of style, because it is not stiff with the gorgeous Miltonic brocade, the magnificent investiture, of the other two plays of the trilogy“[196].

Die Quelle für den Tod Evas soll, wie schon gesagt, „La Vision d'Eve“ von Léon Dierx gewesen sein. Moody gestaltete den Stoff zunächst in dem Gedicht „I am the Woman“ und in dem kurzen Epos „The Death

192 Some Letters of W. V. Moody, S. 132—34.
193 19. Januar 1901.
194 Juli 1901.
195 Dial, 16. Mai 1904.
196 Paul Shorey: University of Chicago Record, Juli 1927.

of Eve" und erweiterte ihn dann im Entwurf und in der Symbolik zu dem dritten Teil der Trilogie. Das Fragment sollte, wie Mrs. Moody uns mitteilt, die Versöhnung des Menschen mit Gott herbeiführen: „Eve was precisely the one to voice the final unifying idea of the whole trilogy."[197]

Der Dichter zeigt hier wieder die Stellung, die die Frau in seinen ganzen Dichtungen einnimmt. Er betrachtet sie als die höchste Verkörperung menschlicher Macht und menschlichen Wertes. In ihr leben die mystischen und menschlichen Eigenschaften, deren Vereinigung Moody in all seinen lyrischen Liebesgesängen anstrebt. Pandora bringt in ihrem schönen pathetischen Gesang „I stood within the heart of God"[198] die Schönheit und Macht der Frau zum Ausdruck. Ebenso wird in dem Lied des Mädchens im „Feuerbringer" oder in der Einleitung zum Maskenspiel und in vielen anderen Gedichten das ewig Weibliche verherrlicht. Moody vermeidet auf jeden Fall das Sentimentale und Konventionelle. Eva hat ein undenkbar hohes Alter erreicht und ist endlich zur Überzeugung gelangt, daß ihr „Fall" gar nicht die furchtbare Sünde gewesen ist, als welche sie Gott ansah und bestrafte. Sie will wieder in den Garten Eden zurückkehren und ihre neue Lebensvision verkünden. Von Jubal begleitet, wandert sie nach Kains fester Stadt, um sich mit ihm zu versöhnen und mit seiner Hilfe ins Paradies zurückzukehren. Das überlieferte Fragment reicht bis zu dieser Versöhnung mit Kain und schließt den ersten Akt. Auch ihn, den Mörder ihres Sohnes Abel, hat sie immer geliebt. Mit einem Kuß auf das Schreckensmal gibt sie ihm den Frieden. Es ist eine Szene von so unmittelbar packender Gewalt, daß man den Dichter bewundern muß.

Nach dem Bericht des Herausgebers, Professor Manly[199], sollte im zweiten Akt der alte Adam auch ins Paradies zurückwandern, anscheinend um Eva zu folgen, aber in Wirklichkeit, um der Szene der neuen glorreichen Erlösung beizuwohnen. Im dritten Akt sollte Eva vor dem Baum der Erkenntnis ein Lied singen, das die Untrennbarkeit von Gott und Mensch ausgedrückt hätte. Während Eva sich zu immer klarerer Anschauung des geistigen Lebens erhebt, entschwindet sie allmählich den Augen der Umstehenden. Unterdessen schmiegen sich Jubal und Abdera mit stammelnden Liebesworten aneinander, als Sinnbild der Fortdauer und Schönheit der Erde.

In diesem Fragment sind die Wirkungen der Handlung um so tiefer, je weniger von der Maschinerie griechischer oder biblischer Mythologie zur Verwendung kommt. Der Dichter hat sich hier eigenes freies Land erobert. Es verrät nicht nur den Fortschritt seiner poetischen Kunst, sondern auch die natürliche Entwicklung seines philosophischen Denkens.

C. Verstechnik und Form.

Die wichtigsten Einflüsse auf Moodys dichterisches Schaffen gaben ihm wenig Gelegenheit, sich von der traditionellen Methode der englischen Verskunst zu lösen. Als Verehrer der großen Dichter des neunzehnten

---

197 Lovett a. a. O., Einleitung.
198 Moody a. a. O., Bd. I, S. 267.
199 Moody a. a. O., Bd. I, S. X.

und siebzehnten Jahrhunderts und der Musik der Elisabethanischen Verskunst, war er geneigt, die Melodien der großen Meister nachzuahmen, die seine Vorbilder waren. Trotz seiner Bestrebungen nach Originalität und trotz des Aufrufs Walt Whitmans für eine nationale amerikanische Versform kamen Moody und seine Generation nicht gänzlich los von traditionellem Einfluß. Die Zeit war in Amerika noch nicht für eine endgültige Loslösung vom europäischen Mutterland reif. Aber eins gab Moody und seinen besten Zeitgenossen eine epochemachende Bedeutung. Sie waren in gemeinsamem Schaffen Vorläufer und Bahnbrecher einer neuen, poetischen und nationalen Periode der amerikanischen Dichtkunst. May Sinclair beklagt sich einmal im Atlantic Monthly[200] über die so wenig revolutionäre Versform der neuen Dichter: „The young American poets of today are, as far as form goes anything but revolutionary; they are the born aristocrats of literature, carefully of form, and fastidios to a fault in their choice of language."

Moody war von Natur aus Stilist. Die Ornamentik, das Malerische und Musikalische der Poesie fesselten ihn, so daß er stets davon Gebrauch machte. Sein starkes Empfinden für Form und Bau der Verse hielt die Gewissenhaftigkeit der Details und den Reichtum des Stils in Schranken. In seinen letzten poetischen Schöpfungen hatte der Dichter eine größere Klarheit und Einfachheit erreicht, jedoch ist dies nicht charakteristisch für sein Gesamtwerk. Er brachte nichts neues an Form in seinen Gedichten. Seine mannigfaltigen Verdienste liegen vielmehr in der kunstvollen Verstechnik; ungewöhnliche Einbildungskraft, malerische Ausdrucksweise und die schwungvolle Melodie seiner Verse sind charakteristische Merkmale seiner Dichtungen.

Der Erfolg seiner metrischen Kompositionen, sagt D. Henry, „liegt vorwiegend in der geschickten Anordnung von Idee und Stimmung und deren wohlerwogene Abwechslung zur Vermeidung der Monotonie"[201]. Daß er einen feinen Sinn für den möglichen Wert des Verses und seinen Klang hatte, beweist er durch kluge Erläuterungen als Herausgeber berühmter Werke wie Milton und Bunyan. Als Dichter arbeitete Moody also mit voller Wahrnehmung der Verselemente und ihrer Möglichkeiten.

Die Lieblingsform seiner kurzen Gedichte ist der iambische Tetrameter, den er gelegentlicht mit einem achtfüßigen Vers kombiniert, der rhytmisch als doppelter Tetrameter angesehen werden kann; er wurde in den Gedichten „Road-Hymne for the Start" und „The Brute" angewandt. Ein anderer vielgebrauchter Vers ist der jambische Pentameter. Gereimt finden wir ihn in dem italienischen Sonett „Harmonics", in „The Departure" und in der komplizierten elfzeiligen Strophe des Reliquiengedichtes „ The Moon-Moth", das mit dem Spenserschen Alexandriner schließt. Den Blank-Vers finden wir in fünf Gedichten[202] und später in der großen dramatischen Verstrilogie des Dichters.

Moodys Einteilung der Strophen ist weder einheitlich noch traditionell. Wir finden neben dem Dreireim und dem vier- und fünfzeiligen

200 September 1906.

201 David D. Henry a. a. O., S. 103.

202 The Quarry, Until the Troubling of the Waters, Jetsam, The Death of Eve, The Fountain.

Vers in „A Soldier Fallen in the Philippines", den elfzeiligen in „The Moon-Moth". Der deutlichste Gebrauch einer Einzelform kommt in seiner freien Behandlung der unregelmäßigen Ode in „An Ode in Time of Hesitation" vor, die oft als die beste Ode der amerikanischen Dichtkunst herausgestellt wird. Regelmäßiger im Bau der Verse ist die Ode „I am a Woman". Moodys Vorliebe für die Form der Ode lag in der Beweglichkeit der Struktur, die ihm für die Mannigfaltigkeit von Ausdruck und Stimmung mehr Gelegenheit gab.

Die Ausdrucksfähigkeit des Dichters ist nach Professor Manly „eine Gabe von unerklärlicher Magie und schlichten Phrasen, die die Gefühle reizen und den Sinn der Bedeutung erwecken, die weit hinter der Kraft der Worte oder der Gedanken stehen"[203]. Worte hatten für Moody Individualität, Persönlichkeit und konnten klar zwischen sinnlichen Wahrnehmungen und seelischen Wirkungen unterscheiden. In einem Brief an D. G. Mason bringt Moody selbst sein Gefühl für das Wort zum Ausdruck: „... I think you are not tolerant enough of the instinct for conquest in language „the attempt to push out its boundaries, to win for it continually some new swiftness, some rare compression, to distill from it a more opalin drop"[204]. Moodys Eifer für Frische und Kühnheit des Ausdrucks geht oft ins Extrem. Seine Tendenz zum Purpurnen und Rokoko im sprachlichen Gebrauch erkannte der Dichter selbst als Schwäche. Auf der anderen Seite beflügelten diese überbetonten Elemente das kompakte Beiwort und belebten die bildlichen Beschreibungen, die nicht nur inhaltlich wertvoll sind, sondern auch dem Versbau eine feste Form geben. Nur selten gebraucht Moody die Umgangssprache und den „slang" der Straße. Gegen das Triviale und Prosaische hatte er eine Abneigung. Aber in „The Menagerie", in „Song-Flower and Poppy" und in „The Brute" macht er sich selbst diese Straßenprosa zu Nutzen, die nach dem Urteil der Zeitschrift „The Texas Review"[205] den stärksten lyrischen Eindruck auf den Durchschnittsleser hinterlassen soll. Moodys Ausdrucksweise ist vielfach abhängig von seiner Einbildungskraft. Bilderreiche, schillernde Sprache war das natürliche Mittel seines Ausdrucks. Auch sein gewöhnlicher Umgangsstil mit Menschen, wie wir von Professor Mason wissen, unterschied sich sehr vom alltäglichen: ... „the surprising variety, the ingenious complexity, and often the droll incongruity, of the metaphors that he would constantly strike out in the heat of conversation"[206].

Ein charakteristisches Merkmal der großen Einbildungskraft des Dichters ist sein sinnliches Wahrnehmungsbewußtsein, das Ella Ernestine Stone [207] in einer Magisterarbeit behandelt hat. Ihre Schlußfolgerung bringt im wesentlichen nichts anderes, als der aufmerksame Leser seiner Werke selbst empfindet. Ella Stone beginnt ihre Arbeit mit der folgenden Charakterisierung des Dichters: „Er ist ein Lüstling des ganzen Bereiches physikalischer, geistiger und spiritualistischer Vollkommenheit. Die vor-

---

203 Moody a. a. O., Bd. I, S. XXVI.
204 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 63.
205 a. a. O., S. 181.
206 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. VIII.
207 Ella E. Stone: The Sensory Images in the Poetry of William V. Moody. Chicago 1924, S. 169—73.

herrschende Note seiner späteren Werke ist die Vereinigung von religiösem Mystizismus mit sensualistischer Lebensfreude. Er geht sogar so weit, sich die Sinne mit ihren Gefühlen und Leidenschaften als Werkzeug der geistigen Natur vorzustellen. Der Reichtum seiner sensualistischen Vorstellungen, der seine Dichtung belebt, ist nicht erdachte Ornamentik, sondern der natürliche Ausdruck seines Temperaments."

Die Verfasserin dieser Arbeit stellt weiterhin eine These von verschiedenen „sensory images" auf, die der Dichter in seinen poetischen Werken angewendet haben soll. Sie kommt auf die Zahl 14 559 solcher sensualistischen Vorstellungen. Der Geschmack- und der Riechsinn spielen eine unwesentliche Rolle. Die größte Gruppe der sinnlichen Vorstellungen in seinen Gedichten sind die Gesichtssinne, die aber wenig Betonung von Form und Farbe haben. Die motorischen Sinne sind die zweite zahlreichste Gruppe mit etwa sechstausend Vorstellungen und die der Tast- und Gehörsinne mit je tausend Vorstellungen. Die Interpretation dieser Aufzählung ist interessanter als ihre Zahl. So gebraucht Moody z. B. Vorstellungen von Farbe, um die Schönheit in seiner Dichtung so natürlich zu gestalten, wie sie uns im wirklichen Leben in Wald und Flur und in der menschlichen Form erscheint. Mitunter verwendet er Farbe für die Wirkung von Gefühlserregungen oder um den Leser zum Schauplatz seines Gedichtes zu führen. Häufig belebt er abstrakte Begriffe, in dem er sie mit Farbe zusammenbringt. Auch der Gebrauch von intensivem Licht und Feuer ist vielfach zu finden. Im „Feuerbringer" z. B. wird der Kampf zwischen Gott und dem Menschen durch die Wirkung des Lichts nachdrücklich betont.

Den Reichtum seiner Poesie, erklärt Miß Stone, erreicht der Dichter durch die wahre Liebe für schöne Farben, durch den intensiven Gebrauch von Feuer und hellem Licht und durch die wirksame Hervorhebung von Mond-Licht-Effekten und nüchternen Farben. Dies mag genügen, um zu zeigen, welche ungewöhnliche Lebendigkeit des Geistes und des Ausdrucks die verschiedenen sensualistischen Vorstellungen dem Dichter verleihen. Der Inhalt seiner Gedichte aber wird nicht von diesen Gemütserrungen beherrscht. Sie stehen bei all der Beweglichkeit der Form stets im Dienste seiner Idee. Ein treffliches Beispiel dieses charakteristischen Merkmals gibt uns die ungewöhnlich lange Zeile des Gedichtes „I am the Woman" und der lyrische Teil des Epos „The Death of Eve". In der Kritik Moodys über Trumbull Stickneys Gedichte offenbart sich seine eigene Einstellung zum Problem von Form und Idee der Dichtkunst: „But he did not, as so many nympholepts of verse-music have done, lose himself in this sensuous aspect of the subject. He knew that there is, quite literally, a music of ideas as well as of sounds, and that only from the organic union of the two is poetry born. With many temptations therto, he refused to work in the spirit of virtuosity. His melodies are simple, his color temperate, his images unstartling"[208].

Zusammenfassend können wir sagen, daß Moody zu Anfang seiner Laufbahn nicht frei von Bombast war. Er wußte geschickt den Stil seiner Vorbilder nachzuahmen. Aber seine grundehrliche Natur fühlte sich

[208] Moody, North American Review, 16. November 1906.

dabei nicht befriedigt. Als gewissenhafter Selbstkritiker hat er sich zielbewußt zu immer strengerer Echtheit seiner Ausdrucksmittel erzogen. Er hatte bis zuletzt eine Vorliebe für das schöne prächtige Einzelwort, für geheimnisvoll andeutende Wortverbindungen, für rauschende Rhythmen und für seltene Klänge und Farbenspiele. Jedoch mit zunehmender Lebenserfahrung machte er die schöne Form dem inneren Sinn dienstbar.

II. HAUPTTEIL

Die Prosadramen.

Moody war in eine Zeit hineingeboren, in der Amerika die Forderung nach einem eigenen nationalen Lebensstil aufstellte. Diese erstreckte sich auch auf geistige und kulturelle Gebiete. Zwei Erscheinungen bilden die Grundlage für diese Entwicklung: die bürgerliche Demokratie des Westens einerseits und der sich immer stärker entwickelnde Nationalismus, der dem Bürgerkrieg von 1860—1865 folgte, andererseits. Der Freiheitsbegriff des neuen „Amerikanismus" sah sein Ziel in der politischen, sozialen, religiösen und wirtschaftlichen Unabhängigkeit von den Einflüssen fremder Länder. Von entscheidender Bedeutung in der Entwicklung zum Nationalismus war die Erschließung der weiten Ebenen des Westens. Selbstverständlich blieb es nicht aus, daß durch den Einfluß der „Grenze" auch die Kultur befruchtet wurde. Professor Friedrich Schönemann weist in seinem umfassenden Amerikawerk immer wieder auf den Einfluß der „Grenze" und des Pioniertums auf alle Gebiete des kulturellen Lebens der Vereinigten Staaten hin[209]. Der Geist der „Grenze" ist der Geist der Unabhängigkeit und des Individualismus und damit die Voraussetzung eines kulturellen Lebens auf demokratischer Grundlage.

Im Einklang mit dem Geist der „Grenze" steht auch der Pioniermensch, der nur eine Klasse von gleichberechtigten Menschen kennt, die sich alle einem ungeschriebenen Gesetz unterwerfen. Nach Herkunft und Vergangenheit wurde nicht gefragt, die Leistung in der Gegenwart allein entschied. So schufen die einfachen Pioniere des Westens eine Demokratie, die von den Traditionen der Vergangenheit unabhängig war. Sie wurde eine Tatsache, als Andrew Jackson, der Mann aus dem Volke, im Jahre 1828 zum Präsidenten der Vereinigten Staaten gewählt wurde. Nach dem Bürgerkriege überwand der Geist dieser westlichen Demokratie die engen Grenzen des politischen Sektionalismus und schuf einen gesunden Nationalismus. Es konnte sich nun auch, nach Beendigung des Bruderkampfes zwischen Nord und Süd, eine nationale Literatur entfalten als Ausdruck eines starken entschiedenen Volkswillens.

Auch auf dem Gebiete des Dramas begannen sich neue Kräfte zu regen. Die verstockte puritanische Welt- und Lebensauffassung wurde zurückgedrängt. Ein gesunder lokaler Realismus begann sich zu ent-

[209] Friedrich Schönemann: Die Vereinigten Staaten von Amerika. Stuttgart, Berlin 1932, Bd. I, S. 47.

wickeln. Stücke aus dem volkstümlichen, sozialen Leben in demokratischer Atmosphäre erfreuten sich besonderer Beliebtheit. Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts taucht das Familien- und Problemdrama auf. Frauenrecht und -Pflicht in der modernen Zeit, Liebe und Ehre und ihre Lösungen finden hier ihren Ausdruck. Steele Mac Kaye, der Vater des mit Moody befreundeten Percy Mac Kaye, befreit sich von den herkömmlichen Zerrbildern des Melodramas und öffnet einem natürlichen Realismus die Wege.

Auf dem Gebiete des transzendentalen Dramas hat sich Augustus Thomas in „The Witching Hour" (1907) versucht. Aber echter und vollendeter ist dieser religiöse Typ des Dramas in „The Faith Healer" von Moody, der im Jahre 1909 erschien. Beide Dichter befassen sich mit den modernen Problemen von Telepathie und Suggestion; aber Thomas weiß seinen Gestalten nicht jenen geheimen Klang, nicht jene nebelhafte Stimmung zu geben, die der Geist einer religiösen Dichtung aus der Quelle der christlich-mentalen Denk- und Heilweise schöpft. Thomas' Personen wirken nicht genug von innen heraus, sie sprechen zu aufdringlich und bewußt von der ihnen zugesprochenen übersinnlichen Kraft.

Diese tieferen Ansätze zu einem ehrlich gewollten Nationaldrama wurden durch zersetzende Kräfte gehemmt. Zwei Tatsachen sind schuld daran: 1. die allmähliche Ablösung der älteren, stehenden Theatertruppen durch Wandertruppen und 2. die um die Jahrhundertwende einsetzende Vertrustung des Theaters, die die Gestaltung des gesamten Spielplanes in die Hände weniger Kapitalisten und Direktoren legte. Der Kassenerfolg wurde infolgedessen an die erste Stelle gesetzt. Der Dramatiker mußte sich den Wünschen und Anordnungen der spekulativen Geschäftsleute des Theaters unterwerfen und das Stück nach ihrem Geschmack schreiben[210]. Das Schlagwort der Theaterkasse, dem Publikum das zu geben, was es haben wollte, entwickelte auf dieser Grundlage einen vortrefflichen Mechanismus des amerikanischen Dramas[211].

Ein Theatererfolg aber, der sich nur auf die geschickte Propaganda eines „Theatre Trust" aufbaut, ist für ein echtes Drama belanglos; denn seine künstlerischen Werte sollen eine Schatzkammer bleiben, während der „Thriller, der durch Bühnentricks die unmittelbare Aufmerksamkeit des Publikums erfaßt, einmalig ist und schnell abstirbt; denn schon nach der ersten Aufführung verliert der Trick seine Anziehungskraft. Ein echtes Drama aber behält seine Wirkung nach unzähligen Wiederholungen.

Dichter wie Moody, Edward Sheldon, Percy Mac Kaye und andere, mit denen eine neue Epoche des amerikanischen Dramas anzubrechen schien, waren machtlos gegen diese Kommerzialisierung des Theaters. Ein amerikanischer Theaterwissenschaftler schrieb empört über diese Zensur des Spielplans:

„We never got the true Moody play — originally called ‚The Sabine Woman' (The Great Divide), because Henry Miller (der Regisseur und Schauspieler war und auch Moody's Dramen inszenierte und die Haupt-

---

210 Montrose Moses: The American Dramatist. Boston 1925, S. 416.
211 Montrose Moses: a. a. O., S. 417.

rollen darstellte) pared it for fear its theme would be too strong for the taste that showed intself at the boxoffice window"[212].

Erst in jüngerer Zeit machen sich Bewegungen zur Schaffung eines wirklich künstlerischen Dramas geltend, die ihre Anfänge in den „Provincetown Players" der „Theatre Guild" über das „Little Theatre" zum „Federal Theatre Project" haben, um die Entwicklung kurz zu skizzieren. Die Grundlage hierzu ist aber schon in jener Zeit der ersten Theaterreformer, unter denen Moody einen besonderen Platz einnimmt, gelegt worden.

Seit dem Beginn der Umwälzung im amerikanischen Theater und Drama in neuerer Zeit sucht man wieder nach nationalen Themen des amerikanischen Lebens und Denkens, die in den neunziger Jahren schon von Frank Norris in seinem Roman „Octopus" berührt wurden und in besonders künstlerischer Auffassung in Moodys Stück „The Great Divide" zum Ausdruck kommen. Aber solche problematischen Stücke konnten sich zu einem bleibenden Wert nicht durchringen. Sie wurden vom „Thriller" und Sensationsstück erdrückt, weil sie nicht wie diese „tears, laughs und thrills"[213] beim Publikum hervorriefen, sondern zu tieferem Nachdenken veranlaßten. Darum wurden sie wie der „Thriller" aufgeführt und vergessen und durch neue Schlager ersetzt.

„The Great Divide."

Daß Moody zu einem dieser großen Vorbilder für das amerikanische Drama gehören sollte, verdanken wir, wie er selber gesagt hat, nur einem Zufall. Kurz nach der Erstaufführung dieses Dramas gab er einer New Yorker Zeitung ein Interview, in dem er erklärte, daß er niemals an eine Aufführung des Stückes gedacht hatte, sondern es nur schrieb, weil er es schreiben wollte. Die Aufführung war ein bloßer Zufall. Er hatte das Manuskript an einen Freund nach Chicago gesandt, der zufällig die Schauspielerin Miß Anglin kannte. Gelegentlich zeigte er ihr den Text des Dramas, und nach intensiver Durchsicht und Beratung mit ihrem Direktor übernahm sie die weibliche Hauptrolle.

Nach einer Woche Probezeit gelangte das Stück, das noch seinen Erstlingstitel „The Sabine Woman" führte, am 12. April 1906 im Garrick Theatre in Chicago zur Aufführung[214] und wurde enthusiastisch vom Publikum aufgenommen. Kritiker und Zeitungen sangen Loblieder auf eine „neue Ära"[215] des amerikanischen Theaters und Dramas, die mit diesem beispiellosen Erfolg anzubrechen schien. Es ist sonderbar, daß Moody in der von ihm verabscheuten Prosaform für sein dichterisches Schaffen einen größeren Publikumserfolg haben sollte, als mit seinen Versen, in die er sein ganzes Sein hineinlegte. Noch im Jahre 1904 schrieb

---

212 Montrose Moses: a. a. O., S. 418.

213 Jennie Waugh: Das Theater als Spiegel der amerikanischen Demokratie. Berlin 1936.

214 Dictionary of American Biography, herausgegeben von Dunas Malone. London, New York, Bd. XIII, S. 109.

215 Thomas H. Dickinson: The Making of American Literature. New York 1932, S. 705.

er an Percy Mac Kaye: „I am heart and soul dedicated to the conviction that modern life can be presented on the stage in the poetic mediums, and adequately presented only in that way“[216].

Aber er war auch stark beeindruckt von der Bedeutung der praktischen Bühne seiner Zeit und knüpfte Beziehungen an mit jungen Dramatikern, die diese belebten. Sie haben ihn von der Notwendigkeit der Prosa für die moderne Bühne überzeugt[217]. Das Ergebnis war „The Sabine Woman“.

Der spätere Wunschtraum, seinen Gesundbeter-Stoff in dramatische Versform zu gießen, ging nicht mehr in Erfüllung. Sein poetisches Schicksal war besiegelt, und „the dull monochromatic medium of every day speech“[218] wurde das Werkzeug seiner Dramen.

Nach der kurzen erfolgreichen Spielzeit in Chicago überprüfte Moody noch einmal das Stück, um es dann unter dem Titel „The Great Divide“ in New York am 30. Oktober 1906 im Princess Theatre zum erstenmal unter der Leitung von Henry Miller[219] zur Aufführung zu bringen. Der Erfolg war überwältigend. Die Ovationen des Publikums nahmen kein Ende. Der Regisseur und Hauptdarsteller Miller und Moody selbst mußten auf der Bühne erscheinen und kurze Dankesworte sprechen. Kurz nach der Uraufführung schrieb Moody an Percy Mac Kaye: „Broadway the formidable has indeed roared us as any sucking dove, for this once. It's like taken candy from a child“[220].

Das Stück wurde als das beste der Spielsaison anerkannt und erfreute sich einer zweijährigen Spieldauer. Weder Miller noch Moody hatten den ungewöhnlichen Erfolg vorausgesehen. Moody schreibt an seinen Freund Mason[220], daß er zur Erstaufführung Karten für ihn besorgt hatte. Als er nicht kam, tröstete er sich mit der Erwägung, daß er sich und ihm, falls die Aufführung zu einem Mißerfolg werden sollte, Verdruß erspare. Aber schon nach dem ersten Akt hatte er das sichere Gefühl eines großen Erfolgs, und nach dem zweiten Akt bekundete das Publikum seine Begeisterung mit einem stürmischen Applaus, so daß er die Abwesenheit seines Freundes an diesem ereignisreichen Abend bedauern mußte. Das Theater wurde auf Wochen im voraus ausverkauft, und man rechnete auf eine lange erfolgreiche Spielzeit.

Nach dem spontanen Erfolg in New York machte dasselbe Ensemble unter der Leitung von Henry Miller eine Gastspielreise durch das ganze Land. Im September 1909 wurde „The Great Divide“ im Adelphia Theatre in London aufgeführt[221].

In England war die Aufnahme des Stückes im Theaterpublikum geteilt. Man sah es zunächst als eine neue amerikanische Sensation an. Aber schon nach den ersten Aufführungen trat eine Wendung in der Publikumshaltung ein, und der vorherrschende Ton der Theaterfreunde

---

216 D. C. Mason: Some Letters of W. V. Moody, Boston, New York 1913, S. 148.
217 Arthur H. Quinn: A History of the American Drama, from the civil war to the present day, Bd. II, S. 2. New York, London 1927.
218 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 107.
219 Dictionary of American Biography a. a. O., S. 109.
220 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 161—162.
221 Dictionary of American Biography, a. a. O., S. 109.

und -Kenner war, daß dieses Stück „typisch amerikanisch" war, ein Stück, das man sehen müsse"[222]. „The London Era" konnte trotz ihrer konservativen Haltung den Erfolg des Dramas nicht leugnen. „Das Stück wäre", so sagte der Kritiker, „rührend und eindrucksvoll und stempelte den Verfasser bereits nach dem ersten Akt zu einem Dramatiker ersten Ranges"[223]. Ein anderer Theaterkritiker ging sogar so weit, zu sagen, daß das Stück geistig höher stünde, als das gegenwärtige Drama in England: „The people who are writing dramas for the American theatres are so far ahead of ours that they can hardly be compared. ‚The Great Divide' supplies an exellent examble of the American's earnestness, of his desire to put on the stage something that he has seen, not read in a novel, and of his determination to make his characters real men and women"[224].

Es gab aber auch Stimmen, die sich gegen diese wohlwollende Kritik richteten. „The Morning Post"[225] glaubte, daß das Drama mehr oder weniger einen tendenziösen Hintergrund habe und weder auf Form noch Gehalt großes Gewicht lege. Aber auch diejenigen Kritiker, die das Stück nicht als echte dramatische Kunst werteten, mußten seinen menschlichen Wert und seine umfassende Wirkung anerkennen: „Its sentimentality is ferocious, its artificiality preposterous, its ingeniousness enormous; yet ... it is ... immensely human"[226]. Es ist kein Wunder, daß diese Kritik da war; denn der Engländer, belastet mit Tradition, wie er nun einmal ist, war unfähig, die Kühnheit des amerikanischen Hinterlandes zu würdigen, folglich war ihm auch die ganze Symbolik des Stückes unverständlich.

Ähnlich war die Einschätzung des Dramas in Paris, wo es im April 1913 im Théatre des Arts gezeigt wurde und nur ein paar Wochen lief. Auch das Pariser Theaterpublikum verstand Moodys Synthese von Ost und West nicht, aber es war beeindruckt von seiner Frische und Originalität[227]. Eine Wiederholung der Aufführung von „The Great Divide" fand im Jahre 1916 in San Francisco und 1917 in New York statt, so erfolgreich wie in der ersten Spielzeit[227].

Im Jahre 1929 ist der Stoff noch einmal zum Gegenstand eines stummen Films geworden[228]. Seitdem ist Moody in Vergessenheit geraten und wartet bereits auf die im inneren Kern des amerikanischen Volkes sich regenden Kräfte einer Wiederbelebung. Jedoch wird der Kampf dieser zukünftigen Entwicklung des Dramas gegen das gegenwärtige, verjüdete Theater sehr schwer und langwierig sein.

Die Entstehung des Dramas beruht nicht im wesentlichen auf einem kurzen Aufenthalt des Dichters in Arizona und auf den Wildweststücken von Augustus Thomas, wie Otto Lessing[229] behauptet, sondern in erster

---

222 David D. Henry: William Vaugh Moody: A Study, Boston 1934, S. 175.
223 London, 18. September 1909.
224 The Weekly Dispatch, London, 19, Sept. 1909.
225 London, 16. September 1909.
226 The London Daily Mail, 17. September 1909.
227 David D. Henry: a. a. O., S. 117.
228 Dictionary of American Biography, a. a. O., S. 109.
229 O. E. Lessing: Brücken über den Atlantik. Stuttgart—Berlin—Leipzig 1927, S. 123.

Linie auf dem scharfen Konflikt zwischen östlicher und westlicher Kultur in Moody selbst und in seinem großzügigen Gedanken: los von Traditionsgebundenheit! Moodys Eltern waren Neuengländer, also war er, obgleich im Westen geboren und aufgewachsen, mit altererbtem Puritanertum belastet, das er nicht leicht abschütteln konnte. Hinzu kam das von ihm so geliebte Studium im traditionellen puritanischen Osten, das den Gegensatz in ihm zwischen Ost und West immer stärker hervortreten ließ, so daß es später zum Problem seines Dramas wurde. Es bestand also in dem Kampf zwischen der starren Formalität einer puritanisch beeinflußten Zivilisation und der freien Geisteshaltung der „Grenze".

Aber es war nicht nur der Konflikt zwischen dem alten Osten und dem neuen Westen, wie er in Amerika zu Hause war, sondern auch die „universale Morgendämmerung eines neuen über das alte triumphierenden Denkens"[230]. Das Gewand der puritanischen Tradition, das die Heldin Ruth Jordan trägt, ist nur das Symbol der Grabkleidung toter geistiger Vorurteile, aus der eine neue Weltanschauung hervorgeht: die Demokratie des Westens. Der Maßstab dieser neuen Demokratie war die Persönlichkeit des Menschen. Sie stand im Gegensatz zum Puritanismus, weil sie der Menschheit mehr aus einem Gefühl der Liebe und nachbarlichen Hilfsbereitschaft heraus als aus einem Gefühl der Pflicht dienen wollte.

Der Neuengländerin gegenüber steht der zähe selbstbehauptende primitive Westen, der in der Gestalt des Stephen Ghent seine Verkörperung findet. Sein rauher, aber tiefgehender Stoizismus kennt keine Verwirrung von Stolz und Gewissen. Kraft, Selbstvertrauen und absolute Sicherheit im Handeln sind seine Waffen, um die Welt zu erobern.

> „I used to feel sometimes, before I went to the bad, that I could take the world like that and tilt her over. And I can do it, too, if you say the word! I'll will put you where you can look down on the proudest. I'll will give you the kingdoms of the world and all the glory of'em"[231].

Den Anlaß zu diesem Drama gab eine tatsächliche Begebenheit, die Moody von seiner Gattin, Mrs. Brainard Moody, zugetragen wurde: Eine Frau aus dem Osten wird in einer einsamen Grenzerhütte von ihrem Bruder, mit dem sie dorthin ausgewandert war, um eine „ranch" zu bewirtschaften, auf eine Nacht allein gelassen und von drei Männern überfallen. Sie bietet sich einem von ihnen als Frau an unter der Bedingung, daß er sie vor den beiden anderen beschützt.

Es stehen sich hier zwei Menschen gegenüber, die für ein Leben aneinandergekettet werden: Ghent, der „Westerner", der um ein besseres Leben in der Prairie kämpft, und Ruth, die Neuengländerin, zart und feinfühlig, die vor der Rauheit der „Grenze" zurückschrickt und vor ihr bewahrt sein will. Gemäß der alten gewissenhaften Moral ihrer Väter hätte sie, vor Scham sich zu ergeben, sterben müssen. Aber „die Lebensfreude" in ihrem Blut obsiegt. Die großartig seltsame Stimmung dieser wilden, halbtropischen Prärielandschaft, die berauschenden Farben und Rhythmen der einzigartigen Vegetation und wieder die sehnsüchtige

---

230 Walter Prichard Eaton: The Drama in English. New York 1930. S. 207.
231 The Poems and Plays of W. V. Moody, Bd. II. Boston—New York 1906.

Eintönigkeit der menschenleeren, unendlichen Stille, sie haben ihren engen puritanischen Charakter gewandelt: „Ich weiß nicht, was in mich gefahren ist, daß ich so überaus glücklich hier in der Wildnis bin“[232].

Vielleicht ist es der Mann ihrer Sehnsucht, von dem sie nicht glaubte, daß er existiert. Der Dichter hat sehr geschickt diesen Gedanken noch vor dem Überfall der drei Banditen, auf die Zukunft deutend, in ihren Mund gelegt. Ruth unterhält sich zu Anfang des ersten Aktes mit Polly, der Frau ihres Bruders Winthrop:

Ruth: „Poor dear Win! He's so good, so gentle and chivalrous. But ... he's — finished! ... Winthrop is all rounded off, a completed product. But the man I sometimes see in my dreams is — well, like, this country out here, don't you know —?

Polly: „Yes, thank you. I do know! Heaven send you joy of him!“

Ruth: „Heaven, won't, because, alas, he doesn't exist!
I am talking of a sublime abstraction — of the glorious unfullfilled — of the West — the Desert“[233].

Als später im zweiten Akt Winthrop sie fragt, wie lange sie Ghent schon kenne, antwortet sie:

„All my life! and for aeons before ... It was half accident, half wild impulse. Phil left me at the ranch alone. My lover came, impatient, importunate, and I went with him“[234].

Schon vom ersten Augenblick an hat Ghent Einfluß über sie gewonnen. Dies Gefühl hindert sie dann, Selbstmord zu begehen:

„I ought to die ... But I cannot! ... I love my life, I must live“[235].

Ghent ist kein professioneller Bandit wie seine Begleiter, er hätte sonst nicht so schnell menschlich werden können. Aus Abenteuerlust und Langeweile hat er sich seinen Genossen angeschlossen:

„I come because I was blind-drunck and suncrazy, and looking for damnation the nearest way. That's why I come“[237].

sagt er zu Ruth. Wie diese sich ihm anbietet, sie zu schützen, fragt er, ob „she'll stick ... on the square“[236]. Er gibt ihr seine Schußwaffe, fragt, weshalb sie nicht schießt, und gibt ihr selbst einen Grund:

„You promised on the square, but there's nothing square about this deal, you ought to shoot me like a rattlesnake“[237].

Wegen der verschwommenen Einzigartigkeit dieser Szene ist Moody oft von Theaterbesuchern mißverstanden worden. Ein Kommentar des Dichters gibt uns darüber eine genaue Erklärung: „One writer asked: ‚How did Ruth know when she made her bargain with Ghent that he was not already married?‘ I think that ought to be taken for granted. But the question which so many have brought up, ‚why doesn't the girl

---

232 Moody a. a. O.,Bd. II, S. 23.
233 Moody a. a. O., Bd. II, S. 15/16.
234 Moody a. a. O., Bd. II, S. 85.
235 Moody a. a. O., Bd. II, S. 40—42.
236 Moody a. a. O., Bd. II, S. 29.
237 Moody a. a. O., Bd. II, S. 38.

shoot the man when she has the chance?' is a perfectly justifiable one. That situation is the crux of the play. Perhaps I have failed to make the psychology of that moment carry across the footlights. I had hoped to suggest that Ruth doesn't kill Ghent because she already felt the influence of the man. She has talked with him, a human relationship has been established between them, and it is impossible for her to shoot him in cold blood. Although she is scarcely conscious of it, the bond which is to unite their lives has been formed, and she cannot break it. I had hoped to make this understood, and if it is not understood, the fault must be mine. A play should hold water at every point"[238].

Ghent fühlt, daß diese Frau seinem Leben Inhalt geben könne, daß er sie liebt und behalten möchte:

> I've lived hard and careless, and lately I've been going down hill pretty fast. But I haven't got so low yet but I can tell one woman from another. If that was all of it, I'd be miles away from here by now, riding like hell for liquor to wash the taste of shame out of my mouth. But that ain't all. I've seen what I've been looking the world over for, and never knew it"[239].

Er bittet Ruth „to make this bad business over into something good for both of us"[239] und verspricht ihr, eine „Königin" aus ihr zu machen:

> „Give me a chance, and I'll make good . . . I'll make a queen of you. I'll put the world under your feet"[238].

Der Dichter bereitet die Entwicklung der beiden Charaktere allmählich vor. Schon im ersten Akt hat man das Gefühl, daß Ghent durch die Liebe Ruths veredelt werden kann. Später ist er der pathetische Tölpel eines Ehemannes, der seine Frau nicht versteht, aber willens ist, ihr die Welt zu Füßen zu legen. Im dritten Akte überwindet Ruth, nach einigem Widerstreben und vorübergehender Trennung aus Liebe die Schande über die ihr angetane Schmach. Es gibt nur ein Gutes: nicht die Sitte, sondern die Natur, die große Leidenschaft. Die Freiheit des Westens hat über die Gebundenheit des Ostens gesiegt.

Der Ort der Handlung des zweiten Aktes ist Ghents Hütte in den Kordilleren. Er ist mit Ruth in der Nacht des Überfalls dorthin geflohen und versucht, ihr ein angenehmes Dasein zu schaffen. Aber sie kommt über die schmachvolle Abmachung, die in ihrer Ehe mit Ghent endete, nicht hinweg. Das puritanische Gewissen plagt sie. Nach echt puritanischer Moral[240], ist sie zwar nicht davor zurückgewichen eine Tat zu begehen, aber nachdem sie begangen war, ist sie nicht fähig, die Folgen zu tragen.

Mody hat diesen inneren Konflickt schon in einem Dialog des ersten Aktes zwischen Ruth und Polly angedeutet: Ruth ist überaus glücklich in der neuen Welt des Westens:

> „Since Phil and I came out here one day has been more radiantly exciting than the other. I don't know what's the matter with me? I think I shall be punished for being so happy."

---

238 Aus einem Zeitungsabschnitt im Besitze von Mrs. Moody, zitiert in D. D. Henry a. a. O., S. 183—84.

239 Moody a. a. O., Bd. II, S. 41, 46.

240 Fred Lewis Pattee: The New American Literature. New York 1930, S. 202.

Polly: „Punished for being happy! There's your simonpure New Englander."

Ruth: „True! I was discovered at the age of seven in the garret, perusing" The Twelve Pillars and Four Cornerstones of a Godly Life.

Polly: (auf Ruth's Herz deutend, spricht feierlich): „If Massachusetts and Arizona ever get in a mix-up in there, woe be!"[241]

Dieser „mix-up" ist der Konflikt des Dramas, mit Ruth als Verkörperung von Massachusetts und Ghent von Arizona.

Ruth ist immer noch unzufrieden mit sich selbst und der Primitivität ihrer neuen Umgebung und findet für ihren Konflikt keine andere Lösung, als mit ihrem Kinde in die alte Heimat zurückzukehren, um es nach altererbten Begriffen zu erziehen. Im letzten Akt kommt Ghent zu ihr nach Neuengland, um sie zu bitten, mit dem Kinde zu ihm zurückzukehren. Bevor es zur endgültigen Versöhnung kommt, findet eine symbolische Auseinandersetzung zwischen den beiden grundverschiedenen Lebensauffassungen statt. Ruth die Puritanerin glaubt ihre Sünde sühnen zu müssen, während Stephen, der Heide, der Ansicht ist, daß etwas Gutes aus ihrer sündvollen Begegnung kommen könne. Diese Gedanken finden in einem Dialog zwischen Ruth und Ghent poetischen Ausdruck:

Ruth: „If you had only heard my cry to you, to wait, to cleanse yourself and me — suffering and sacrifice — before we dared beginn to live! But you would'nt see the need! — O, if you could have felt for yourself what I felt for you! If you could have said, „The wages of sin is death!" And suffered the anguish of death, and risen again purified! But instead of that, what you had done fell off from you like any daily trifle."[242] !

Aber Ghents Lebensauffassung ist fest, er kann sich puritanischer Heuchelei nicht unterwerfen, obgleich sein Charakter durch den guten Einfluß der Frau aus dem Osten an Ehrlichkeit und Stärke gewonnen hat:

„Ruth, it's these fellows are fooling you! It's they who keep your head set an the wages of sin, and all that rubbish. What have we got to do with suffering and sacrifice? That may be the law for some and I've tried hard to see it as our law, and thought I had succeeded. But I havn't! Our law is joy, and selfishness; the curve of your shoulder and the light on your hair as you sit there says that as plain as preaching. — Does it gall you the way we came togather? You asked me that night what brought me, and I told you whiskey, and sun, and the devil. Well, I'll tell you now I'm thankful on my knees for all three! Does it rankle in your mind that I took you when I could get you, by main strength and fraud? I guess most good woman are taken that way, if they only knew it. Don't you want to be paid for? I guess every wife is paid for in some good way or other and as for you, I've paid for you not only with a trumpery chain, but with

241 Moody a. a. O., Bd. II, S. 6.
242 Moody a. a. O., Bd. II, S. 161.

the heart in my breast, do you hear? That's one thing you can't throw back at me — the man you've made of me, the life and the meaning of life you've showed me the way to! . . . I belong out yonder — beyond the Rockies, beyond — the Great Divide!"[243]

Der Westen siegt schließlich über den Osten. Beide, Osten und Westen, finden sich in einer neuen Harmonie zusammen und überwinden die Grenzen des engen Sektionalismus. Die zugrundelegende Lebensauffassung von der Weihe und dem Selbstbestimmungsrecht des Einzelnen, um das möglichst höchste Glück auf Erden zu erreichen, ist dieselbe wie in Moodys dramatischen Versdramen und Gedichten. Polly bringt diese Auffassung des Dichters im ersten Akt deutlich zum Ausdruck:

„Happiness is its own justification, and it's the sacreder the more unreasonable it is. It comes or it doesn't, that's all you can say about it. And when it comes, one has the sense to grasp it or one hasn't."[244]

Sie ist Fatalistin und sympathisiert mit Ghent; ja, sie würde einem solchen Menschen blindlings folgen, wäre sie noch frei.

Die Originalität des Stückes liegt nicht im Konflikt selbst, sondern in der Lösung desselben. Sie wird von Ruth am Schluß des letzten Aktes verkündet:

„And all the while you . . . had risen, in one hour, to a wholly new existence, which flooded the present and the future with brightness, yes, and reached back into our past, and made of it — made of all of it — something to cherish! . . . You have taken the good of our life and grown strong. I have taken the evil and grown weak, weak unto death. Teach me to live as you do."[245]

Die dramatische Technik dieses Stückes ist nicht ohne Mängel, aber wir müssen die Absicht des Dichters, die Idee höher als die Technik zu stellen, berücksichtigen und vor allem auch beachten, daß die Form dieses Bühnendramas ein Experiment des Dichters war. Allerdings dürfen wir Moodys Dramen, wie überhaupt das amerikanische Bühnenstück, nicht mit europäischen Maßstäben messen, wir würden dann einerseits Walter Fischer beistimmen müssen, daß Moodys Idee in spielbare Form übersetzt, „hart ans Banale"[246] streift, aber andererseits würden wir einem wirklichen Könner und Künstler, der nur vom amerikanischen Standpunkt aus verstanden werden kann und will, großes Unrecht zufügen. Die effektvolle Abfassung eines literarischen Themas schätzte Moody hoch, aber Kunst um der Kunst willen zu treiben, hatte keine Reize für ihn. Als Dichter und als Dramatiker war er hinsichtlich der Technik seinen Zeitgenossen absolut ebenbürtig[247]. Was ihn von diesen unterschied war seine tiefe und bedeutsame Lebensbotschaft, die er in jedem seiner Werke verkündet, gerade die macht ihn so seltsam

243 Moody a. a. O., Bd. II, S. 161—164.
244 Moody a. a. O., Bd. II, S. 7.
245 Moody a. a. O., S. 166.
246 Walter Fischer: die englische Literatur der Vereinigten Staaten in Nordamerika. Wildpark-Postdam 1929, S. 120.
247 David D. Henry a. a. O., S. 189.

groß. Es ist daher erforderlich, daß man auf den Gehalt seiner Dichtung mehr Gewicht legt als auf ihre Form. Nur so wird man sie voll zu würdigen wissen. Walter Prickard Eaton hat diese Anschauung Moodys in einer Diskussion über „The Great Divide" trefflich wiedergegeben:

„He was not interested in story telling. He was interested in the meaning of his story. That meaning was only to be illustrated by what happened to the man and the woman after they where married, happened in their souls. There is his play."[248]

Der nackte Umriß dieses Dramas ist nicht neu. Dem Thema, daß eine Frau in die Ehe gezwungen wird und dann nach allmählicher Demütigung oder Gewohnheit ihren Mann zu lieben beginnt, begegnen wir z. B. schon in Shakespears „The Taming of the Shrew", um nur ein Beispiel zu nennen. Wichtig und neu ist die Idee, die der Dichter in diesen Stoff hineinlegt. Er hat sein Thema überzeugend gestaltet und gibt Anlaß zu manigfaltigen Interpretationen. Am deutlichsten ist der Konflikt zwischen Ost und West, zwischen der alten puritanischen Zivilisation und der neuen demokratischen Welt des Pioniertums, der „Grenze", gekennzeichnet. Es besteht kein Zweifel, daß Moody diese Probleme in erster Linie darstellen wollte, aber der aufmerksame Leser wird noch viele andere Gedanken, die sich in seinen Gedichten widerspiegeln, in das Geschehen mit hinein verwoben finden.

Es ist bedauerlich, wie oft Moody mißverstanden worden ist, in seinem eigenen Zeitalter noch vielmehr als heute. Schuld daran trägt, außer der hohen Problematik seiner Kunst und der komplizierten Ausdrucksweise, auch die leider sehr späte Veröffentlichung seiner Briefe. Sie tragen dazu bei, ein weit größeres Verständnis für den Dichter und sein Werk zu wecken; denn sie sind der Schlüsses zu seinem Gedankenschrein. Eine unklare Stelle in seinen poetischen Werken findet immer eine Klärung in seinen Briefen. Wir können sie auch als Waffe gegen ungerechte Kritik seiner Werke gebrauchen. Oft genug hat man „The Great Divide" ungerechterweise als „sensationelles Weldweststück"[249] als „theatralische Abenteuerromantik"[250] oder als „melodramatische Komik"[251] hingestellt. Das folgende Zitat aus der Londoner Sonntags „Times" gibt einen charakteristischen englischen Standpunkt wieder: „This is American melodrama with a vengeance, and its great vogue across the Atlantic explains itself. For it is written in the sensational style of bold advertisement; it is as full of incident as a storehouse; it appeals to women by intrepid love-making and setimental references to approaching mother-hood, and, anon, to ‚my boy'; it is veneered with that abstruse high falutin' which people like to call psychology."[251]

Der Amerikaner ist mitunter gleichgültiger in seiner Kritik. Er fragt nicht nach dem Warum und Weshalb, sondern beurteilt Publikumserfolg: „The main theme was imbedded in a melodramatic action of crime, separation and grief; and its melodramatic qualities made the play one

---

248 Walter P. Baton a. a. O., S. 311.
249 Walter Fischer a. a. O., S. 120.
250 O. E. Lessing a. a. O., S. 123.
251 Westminster Gazette, London. 16. Sept. 1909.

of the brilliant popular successes of the last decade. People did not understand just why she came back to him; but in her doing of these things there was so much expression and excitement that nobody cared much for her reasons."[252]

Demgegenüber gestellt sei ein Zitat aus Moodys Brief an Henry Miller: „I beg you to consider the stage business at the very close of Act I (I mean, where Ghent raises his hand and points, and Ruth goes past him cringing with bent head). This seems to me melodramatic and false in its effect it is quite out of key with Ghent's simple, straightforward, unmelodramatic character, and also with the girl's corresponding qualities. Please think of this, also I think the expression of Ghent's sorrow at the close of Act II is overdone. I think, that his bursting into violent and audible grief alienates rather than wins the sympathy of the audience."[253]

Diese Äußerung gibt genügenden Aufschluß über die Einstellung des Dichters zum Melodrama. Wir können so sagen, daß die meisten unfreundlichen Angriffe auf Oberflächlichkeit und Mißverstehen beruhen.

In einem anderen Brief an denselben Empfänger hebt Moody eine scharfe Trennung zwischen echten Gefühlsmomenten und theatralischer Sentimentalität hervor. Er bittet den Regisseur die Schauspielerin, die in London die Hauptrolle übernimmt, zu veranlassen mehr Liebe in den zweiten Akt hineinzulegen. Miss Lawton (sie spielte die Rolle abwechselnd mit Miss Anglin in Amerika, in London übernahm sie Miss Edyth Wynne Matthison) spielt die Rolle ohne jegliche „Anspielung auf Zärtlichkeit oder gedämpfter Affektiertheit", folglich erscheint ihre Nachgiebigkeit gegenüber Ghent am Ende des letzten Aktes nicht überzeugend genug, und das Stück erhält die unbeabsichtigte theatralisch forcierte Note des „happy ending": instead of seeming, as it really is, the final releasing of the flood-gates of her love. This is really, as you feel as strongly as I do, the master-note of the play. It has never been truly rendered, and at present is not even suggested[253]. Zum letzten protestiert er gegen die falsche Interpretation des Philip als komische Gestalt: „I am forced to protest against the way in which the character of Philip has been gradually, but at last in the end totally, changed, both in spirit and significance. It is now played as a comedy part, and the whole effort is spent upon the attempt to wring the words and action, willy-nilly, into the guise of comic relief. I need hardly point out to you that this is to deprive the play of an essential element and so very seriously damage it thereby."[254]

Aber einsichtige Kritiker unterscheiden stark zwischen dem üblichen oberflächlichen Sensationsstück und „The Great Divide": „Don't let anyone run away with the idea that this is a melodrama: it is drama of the purest form. In describing the play some of its incidents may sound melodramatic; but since when did thrills belong to melodrama alone?"[255] Eine Stimme der „New York Times"[255] sagt, daß das Stück hoch über dem Melodrama steht und daß seine Charaktere die Wirklichkeit der

252 Sunday Times, 19. Sept. 1909.
253 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 167—168.
254 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 163.

Idee überzeugend gestalten. Die Dialoge werden von zarten Gedanken unterströmt, und der menschliche Kontrast ist kühn, kraftvoll und wirksam, so daß es die Aufmerksamkeit und Sympathie des Publikums sehr bald gewinnt.

Endlich mag A. H. Quinn als zeitgenössische Autorität diese Betrachtung schließen: „There are several melodramatic touches in this scene (Act. I), such of the kissing of her (Ruth's) mother's photograph good-by, but it was a successfull stage picture and was an original and fresh contrast between man and woman, for Ghent was a far cry from the heroes of Wolfrille or The Girl of the Golden West."[256]

Wir fragen nun zum Schluß nach den Gründen des großen Erfolges, den das Drama aufzuweisen hatte. Diese sind zahlreich: einmal erschien es zu einer Zeit, wo die große Vitalität des Westens noch immer ihren Einfluß auf das amerikanische Leben ausübte, und zum anderen war die Loslösung von puritanischem Erbe ein schon fast überwundenes Problem des Tages. Ein Bericht von William Archer mag diese Tatsache bestätigen: „The American public likes to feel that it has outgrown the puritanism of by-gone days, and no longer puts its table-legs in trousers."[257]

Hinzu kommen die äußeren Elemente des Stückes: Das westliche Hinterland mit seiner romantischen Umgebung, die stark nach außen wirkenden menschlichen Charaktere und die tiefsinnige Symbolik des Themas Liebe, die hier ganz besonders realistisch hervortritt. Außerdem war es ein Sensationsstück, insofern, als es etwas ganz Neues auf den Spielplan des amerikanischen Theaters brachte. Das amerikanische Theaterpublikum war an sensationelle, aber wirklichkeitsfremde Melodramen oder rohe abenteuerliche Schaustücke gewohnt, die am laufenden Band abgespielt und durch neue ersetzt wurden. „The Great Divide" aber gab ihm etwas ganz anderes. Es regte zum Nachdenken an und verlieh dem Zuschauer einen inneren Wert, der heute noch nicht ausgeschöpft ist.

Ob die Kritik gut oder böse lautet, wir können mit Professor Quinn abschließend sagen[258], daß Moodys erstes Prosadrama einen bleibenden Wert für die amerikanische Literatur hat.

The Faith Healer.

Dieses Stück hat noch einen tieferen geistigen Gehalt als „The Great Divide". Es ist ein Drama seelischer Konflikte; etwa in der symbolischen Art und auch Technik des späteren Ibsen. Aber Amerika war damals noch nicht reif für solche gedankenschwere, seelische Problematik und ist es auch in gewissem Sinne heute noch nicht. Dies ist der wesentliche Grund für den schlechten Publikumserfolg des Stückes.

Moodys Hauptidee ist hier wie in seiner Verstrilogie, die Untrennbarkeit von Gott und der Menschheit, vermischt mit feinen klassischen und biblischen Vorstellungen.

---

255 Aus einem Zeitungsabschnitt im Besitz von W. V. Moody, zitiert in David D. Henry a. a. O., S. 188.

256 A. H. Quinn. a. a. O., Bd. II, S. 13.

257 New York Tribune, 3. Januar 1907.

258 A. H. Quinn a. a. O., Bd. II, S. 12.

Den Hauptdarsteller des Dramas bildet die historische Persönlichkeit des Glaubensheilers, Schlatter von Neu-Mexiko, mit der Moody sich lange vor Abfassung seines Dramas beschäftigte. Schon im Jahre 1895 erwähnt er das Thema in einem Brief an Mason: „Ich beschäftige mich jetzt mit dem Entwurfe eines Dramas, der mich viel Schlaf kostet. Das Thema befaßt sich mit der Heiltätigkeit des sogenannten neumexikanischen Messiahs, Schlatter, der unlängst seine magische Kraft auf die Kranken in Denver ausstrahlte. Die Idee dieses Gesundbeters erscheint mir als Hauptgedanke meines Planes geeignet."[259]

Wie in allen seinen Werken, stand auch im „Glaubensheiler" die Idee im Vordergrund. Aber er versuchte sich hier auch an einer neuen dramatischen Form, deren Wirkung, wie er selbst glaubte, abhängig sei von der Schauspielkunst der Darsteller[260]. Dieselbe Ansicht teilt auch, im Gegensatz zu Professor Fischer, dem die alles heilende Liebe und die im Menschen wirkende Gottesgnade zu sehr in „rosig-sentimentales Rampenlicht" getaucht ist[261], Johannes Hoops: „Eine intime, der seelischen Stimmung dienende Bühne gäbe einer Aufführung den rechten Rahmen. Die Regie müßte das Unfaßbare greifbar, das transzendentale sichtbar werden lassen. Die Wirkung steht und fällt natürlich mit dem Darsteller des gottgesandten Propheten, der stark von innen heraus wirken muß, der nicht mit billigen dramatischen Effekten arbeiten darf, sondern seine Rolle zu verinnerlichen und zu durchgeistigen hat. Sein religiöses Pathos müßte auch die anderen Mitspieler beschwingen außer den beiden Antagonisten des Helden, den Arzt, der die Wunderkur nur als die Wirkung von Natur deutet, und den Geistlichen, der sie als gotteslästerlichen Unsinn bezeichnet. Beide gäben in prägnant realistischer Verkörperung eine kräftige Folie ab zu dem mystischen Geschehen. Wie weit in der Inszenierung das Lokalkolorit durchsichtig zu machen ist, mag dem Geschmack und dem Temperament des Bühnenbildners überlassen bleiben".[262]

Etwa in diesem Sinne ist auch nach Moodys Auffassung die Inszenierung des Stückes vorzunehmen. Aber der Regisseur Henry Miller hatte nicht die gedankenvolle Überlegung wie der Verfasser des Dramas. Der Erfolg nach der Erstaufführung in St. Louis im März 1909 blieb aus. Die Spielzeit dauerte etwa eine Woche. Unzufrieden mit sich selbst und dem Drama, machte sich Moody daran, es umzuschreiben. Die ursprünglichen vier Akte wurden in drei zusammengeschmolzen, und die Charaktere bekamen eine klarere und deutlichere Unterscheidung voneinander. Professor Quinn[263] ist der Ansicht, daß Moody mit dieser Verbesserung die theatralische Wirksamkeit des Stückes herabsetzte und D. Henry[264] glaubt, daß die Bearbeitung erst die eigentliche Vollendung des Dramas, wie es uns überliefert ist, herbeigeführt hat.

Am 19. Januar 1910 wurde das Stück in seiner Neubearbeitung, wieder mit Henry Miller als Hauptdarsteller, im Savoy Theatre in New

259 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 41.
260 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 107—108.
261 Walter Fischer a. a. O., S. 120.
Johannes Hoops: Englische Studien. Bde. 3, 5, 9. (Neue deutsche Forschungen, Abteilung amerikanische Literatur- und Kulturgeschichte).
263 Arthur H. Quinn a. a. O., S. 16.
264 David D. Henry a. a. O., S. 199.

York[265] uraufgeführt. Das überfüllte Theater am ersten Abend gab Anlaß zu Hoffnungen auf guten Erfolg, aber die wohlwollende Aufnahme galt mehr dem Regisseur und Moody als dem „Glaubensheiler". Der großzügige Applaus war ein herzliches Willkommen in der Heimat, denn H. Miller war von seiner erfolgreichen Gastspielreise des Dramas „The Great Divide" aus Europa zurückgekehrt und nicht eine Belohnung für hervorragende Leistungen auf der Bühne[266].

Auch in New York hatte „The Faith Healer" nur eine Lebensdauer von einigen Wochen, nachdem es noch einmal mit großem Erfolg im Sander's Theater in Cambridge am 24. Januar 1910 aufgeführt worden war, dessen Zuschauerschaft sich zum größten Teil aus Studenten und Professoren zusammensetzte. Im Jahre 1929 hat man den Stoff noch einmal aufgegriffen und ihn zum Gegenstand eines Films gemacht, aber auch da blieb der große Massenerfolg aus. Ein Grund für den Mißerfolg des Stückes liegt wohl in der Tatsache, daß es eine „geistige Würdigung" fordert, die nur sehr spärlich im amerikanischen Theaterpublikum zu finden ist[267].

Es war kein Drama, das vom amerikanischen Durchschnittspublikum von der Bühne aus verstanden werden konnte. Die spielerische Form des Stückes „The Great Divide" war hier in mystisches Dunkel verwandelt und führte deshalb zum Mißerfolg[268].

Trotz aller Problematik, die den Inhalt des Dramas schwer verständlich macht, ist der Mißerfolg auch zu einem großen Teil auf den Hauptdarsteller, mit dem, wie schon gesagt, das Stück steht und fällt, zurückzuführen. Henry Miller war zu alt, um die jugendliche Kraft und Ekstase des Schwärmers Michaelis ausstrahlen zu lassen. Außerdem lag ihm die geistige und abstrakte Rolle nicht. Sie war für ihn bloßes „Experiment"[269]. Die New York Sun, stechend in ihrer Kritik, mag ihn, wenn auch mit erheblicher Übertreibung, charakterisieren: Mr. Miller, obgleich sehr gut aussehend, erschien in seiner Maske als Michaelis wie ein fünfzigjähriger. Er gebärdete sich wie ein Ölgötze und leierte seinen Text herunter"[270]. Auch andere Kritiker urteilten in diesem Sinne. The Globe z. B.[271] glaubte, daß Miller nicht einmal annähernd die spiritualistische Höhe der Monologe erreichte. Er war in seinem ganzen Auftreten schwerfällig und prosaisch. Seine Maske deutete eher auf einen witzigen, dummen Bauern, als auf einen Mann, der eine brennende christliche Mission zu erfüllen meinte.

Vielleicht hätte man mit einer anderen passenderen Besetzung der Hauptrolle einen größeren Erfolg erzielen können. Leider ist dieser Versuch nie gemacht worden.

Auch Miss Jessie Bonstelle, die Hauptdarstellerin, gestaltete ihre Rolle nicht überzeugend genug. Die kleineren Rollen waren zum Teil

---

265 Dictionary of American Biography a. a. O., S. 109.
266 New York Tribune, 20. Januar 1910.
267 The Drama: A quarterly Review, Mai Nr. 2 1911, S. 206.
268 Yale Review: Bd. II, S. 698.
269 David D. Henry a. a. O., S. 207.
270 New York Sun, 20. Januar 1910.
271 The Globe, New York, 20. Januar 1910.

auch ungünstig besetzt[272]. Es waren also die Darsteller, die sich nicht in den Rahmen des großen mystischen Geschehens des Glaubensheilers hineinversetzen konnten, und somit dem Stück die höchste und schönste Sendung nahmen. Keineswegs war das Bühnenbild schuld daran, das nach gutem Geschmack und Gefühl gestaltet worden war. Dafür haben wir einen Beleg aus der New York Sun: „Das Stück wurde bis zur letzten Vollkommenheit inszeniert. Die einzelnen Szenen paßten sich ihrer Umgebung an und trugen einen stark realistischen Charakter[272].

In technischer Hinsicht ist dieses Drama seinem Vorgänger „The Great Divide" überlegen, wie auch die „New York Sun" anerkannte. Der Dialog ist knapp und gedrängt. Sogar die Bühnenanweisungen sind auf ein Minimum des Ausdrucks reduziert. Die Handlung ist spannend und folgerichtig durchgeführt, die Symbolik zart, tief und unaufdringlich. Wir können Professor Quinn[273] nur beistimmen, daß das Stück, obgleich es keinen Publikumserfolg hatte, in mancher Hinsicht ein größeres Drama ist als „The Great Divide".

Der besondere Vorzug dieses Werkes liegt in der Fähigkeit des Dichters, sich in die mystisch-visionären Zustände seines Helden und der von ihm beeinflußten Personen hineinzuversetzen und auch im Leser und Zuschauer eine Art religiöse Ekstase zu erzeugen, und zwar durch eine scheinbar einfache, aber wirklich poetisch schwungvolle Sprache, die stets zwischen Sinnlichem und Übersinnlichem schwebt und vermittelt. Wie groß Moodys Wortkunst in dieser Hinsicht ist, kann man deutlich daran sehen, daß der Gesamteindruck des Übermächtigen und Geheimnisvollen von Anfang bis zu Ende ungestört bleibt, trotz ganz drastisch gezeichneter Kontrastfiguren.

Die moderne Skepsis wird durch einen Arzt, den Farmer und dessen Schwester vertreten. Die landläufige Religion verkörpert ein Pastor und den krassen Aberglauben ein alter Neger. Der geistige Wundertäter Michaelis ist dem historischen Schlatter nachgebildet. Rhoda ist für ihn der warme menschliche Kontakt, den er für die Erfüllung seiner heiligen Mission benötigt.

Oftmals ist dieses Stück als Auslegung der „Christlichen Wissenschaft" (Christian Science) angesehen worden. Moody äußert sich hierzu verneinend. Sein „Glaubensheiler" sollte die Macht der Seele über den Leib zum Ausdruck bringen und diese Doktrin ist keine neue Erfindung der „Christlichen Wissenschaft"[274].

Moody will auch in diesem Werk die große Trennungsschranke zwischen Mensch und Gott, zwischen irdischer und himmlischer Liebe darstellen. Sein Held, der gotterfüllte Wundertäter, ist sein ganzes Leben lang gewandert in Erfüllung seiner großen Mission, Kranke zu heilen, bis ihm die Liebe zu Rhoda Will die Augen zum irdischen Glück öffnet. Er kann nach der Heilung ihrer gelähmten Tante, die nach fünf Jahren nun wieder ihre Füße gebrauchen kann, glaubensstark und siegesbewußt

---

272 New York Sun, 20. Januar 1910.

273 Arthur H. Quinn a. a. O., S. 14.

274 Aus einem Zeitungsausschnitt im Besitz von Mrs. Moody: Zitiert in D. D. Henry a. a. O., S. 206.

ausrufen: „I must not fail. I must not fail"[275]. Um das Haus der Patientin haben sich Scharen von Kranken versammelt, um sich heilen zu lassen. Selbst der Herr des Hauses, Beeler, ein Verehrer Darwins und Spencers, der alles für pathlologische Halluzinationen erklärte und eben noch ausgerufen hatte: „Ther's got to be an end to this hoodoo business in my house"[276], gerät, wie er sicht, daß seine Frau wieder gehen kann, allmählich in seinen Bann: „Why, Mary, I can't believe this — it's too — it's not possible!"[277].

Im zweiten Akte kann Michaelis dem kranken Kinde einer glaubenslosen Mutter nicht helfen. Sein frommer Glaube bricht vor seiner plötzlichen irdischen Liebe zu Rhoda zusammen. Nun da er sich selber untreu geworden ist, verläßt ihn auch seine Kraft, und er fühlt sie in die Hände eines stärkeren undgläubigeren gelegt.

> „All my life long I have known you, and fled from you. I have heard you, singing on the hills of sleep and have seen you in the spring forest, dancing and throwing your webs of sunlight to snare me, on moonlit mountains, laughing and calling; in the streets of crowded cities, beckoning and disappearing in the crowd — and everywhere I have fled from you, holding above my head the sign of God's power in me, my gift and my mission, what use? It has crumbled, and I do not care"[278].

Er ruft aber doch wieder der kraftlos gewordenen Gelähmten zu:

> „Dispair not, for another will come, and another and yet another, to show you the way. But as for me — Broken! Broken! Broken!"[278]

Rhoda glaubt im dritten Akt, sie habe Michaelis durch ihre Liebe seinen Glauben und seine Kraft genommen.

Rhoda: „Do you know why you have failed?

Michaelis: „Yes . . . Because I have loved you more than the visions that came to me in desert places, more than the powers that fell upon me at the bedside of the sick, more than the spirit hands and spirit voices that have guided me on my way"[276].

In der Stunde, wo die Kranken zu ihm kommen, ist er nicht bereit ihnen zu helfen. Die Entscheidung liegt bei Rhoda: ,,Ich gab dich frei, ich habe Dir Deine Mission wiedergegeben"[279]. Durch dieses großmütige Opfer hat sie ihn doch befreit, da er mit ihr aus den Tiefen des Leids neue Hoffnungen schöpfen darf, und da er ihr helfen will, fühlt er alle verlorene Macht in seine Seele zurückströmen:

> „I tasted your struggle, went down with you into the depths of your anguish, and in those depths the miracle! . . . Out of those depths arose newborn happiness and new-risen hope. For in those star-lit depths of pain and grief, I had found at last true love . . . You needed all the powers I had thrown away for

275 Moody a. a. O., Bd. II, S. 233.
276 Moody a. a. O., Bd. II, S. 314—318.
277 Moody a. a. O., Bd. II, S. 231.
278 Moody a. a. O., Bd. II, S. 291—297.
279 Moody a. a. O., Bd. II, S. 318.

your sake. You needed what the whole world needs-healing, healing, and as I rose to meet that need, the power that I had lost poured back into my soul"[280].

Rhoda bedarf der Liebe, die Gott keinem Menschenkinde versagt und Michaelis bekennt:

„I have come to know that God does not deny love to any of his children, but gives it as a beautiful and simple gift to them all"[280].

Wie er seine Bürde, so sollen auch die Kranken die ihrige fortwerfen, da der Schmerz nur eine Art Selbstsucht, Krankheit nichts als Sünde ist.

Die Gelähmte erhebt sich am Ostermorgen wieder und geht. Die junge ungläubige Mutter mit ihrem Kind bekennt zum Schluß mit Rhoda: „I do believe. I do believe"[281].

In dem Kampf zwischen der Liebe und der höheren geistigen Bestimmung ist das religiöse Element in diesem Drama nicht alleinherschend. Die Lösung des Konflikts wäre einfacher gewesen, hätte der Dichter die Liebe oder das ideale Streben obsiegen lassen können; aber gerade die Vereinigung der beiden strebt er an. So bindet er in seiner Synthese zwei anscheinend unversöhnliche Interessen. Michaelis ersetzt den egoistischen persönlichen Anspruch durch eine unpersönlichere selbstlosere Liebe, und wie er das Problem bewältigt, wird er uns menschlich nähergerückt. Nur solange er an sich selbst glaubt, überlebt seine Macht den immer gegenwärtigen Unglauben der Welt.

Zum Schluß drängt sich uns die Frage auf, welche Dichtungsgattung wohl der Dichter für sein weiteres Schaffen gewählt hätte, wäre er am Leben geblieben? Zitate aus seinen Briefen können uns hier wieder die Antwort geben. Moody hatte eine natürliche Gabe für dramatischen Ausdruck durch das gesprochene Wort. Sie war die grundlegende Triebkraft seiner schöpferischen Natur, die nicht nur zur Schöpfung der Prosadramen beitrug, sondern auch die Form seiner Prometheus-Botschaft und die zahlreichen Monologe seiner kurzen Gedichte bestimmte. Lovett sagt: „Moody was always fascinated by the dramatic form. It appealed to him as a vehicle for repenting human experience, and it challenged his instinct of craftmanship"[282]. Wir wissen aus Percy Mac Kaye's „Uriel", daß Moody vor seinem Tode sich mit dem Gedanken eines neuen religiösen Dramas beschäftigte, und zwar mit St. Paul als Hauptcharakter.

„Beside his ebbing shoal
of lifeblood, stood Saint Paul, blazing a theme
of living drama from a fiery scroll
across his stretched vision as in dream —
when Death, with blind dark, blotted out the whole"[283].

Moody schrieb seine Prosadramen, um seinen Ideen eine neue Form zu geben, und betrachtete sie als Experimente.

---

280 Moody a. a. O., Bd. II, S. 333, 332.
281 Moody a. a. O., Bd. II, S. 336.
282 Robert Morss Lovett: Selected Poems of W. V. Moody, Boston 1931. Einleitung.
283 Percy Mac Kaye: Uriel and other poems, Boston 1912, S. 14.

Als aber wider Erwarten der große Erfolg seines ersten Stückes hereinbrach und ihm vielversprechende Aufträge als Dramaturg entgegenflogen, lehnte er ab: „An attempt to do that would paralyze my effort . . . I couldn't possibly write to order. I must follow my own inclinations and have plenty of leisure"[284], war seine überzeugte Ansicht. Er betrachtete das echte Drama als die höchste Ausdrucksform eines Dichters und glaubte, daß auch in Amerika eine neue Epoche für das Drama begonnen hatte. „We live a great deal in the past", sagte er in einem Interview, „our poetry I admit, is suffering a back set, but do you know why that is? The whole modern tendency is toward the drama as the most important literary form. It's the highest form of art — no doubt about it! Even the popularity of the noveis on the decrease. The drama, like our present life, is higly vitalized; it is pithy, difficult, concise"[285]. In seiner Beurteilung des Romans hat er nicht recht behalten; denn gerade diese Literaturgattung hat sich in Amerika zu höchster Blüte entwickelt. Sein Interesse für das Drama begann immer mehr zu wachsen, je mehr er sich mit dem Thema des wirklichen Lebens beschäftigte. An Mason schrieb er 1898: „I'am going in for people now, having made the discorvery that the average man is among the most unexpected and absorbing of beings . . ."[286]. Von seinen neuen Theaterfreunden in New York weiß er nur das höchste zu rühmen: „Diese jungen Dichter, deren Ruf zwar noch zweifelhaft ist, sind zeitgenössisch und prächtige Amerikaner, ich bin überzeugt davon, daß sie hervorragendes für die Bühne leisten und einst Künder eines neuen amerikanischen Dramas sein werden"[286]. Aber seine Idee, daß das Versdrama ebenso gut wie das Prosadrama auf die amerikanische Bühne gehöre, weil sie das Leben ebenso gut ausdrücken könne, stand fest. Schon im Jahre 1898 schrieb er: „I am heart and soul dedicated to the conviction that modern life can be presented on the stage in the poetic mediums, and adequately presented only in that way"[286].

Moody wollte damit sagen, daß man das moderne Leben nur in poetischer Form auf der Bühne darstellen sollte. Wirklich große Dramen sind in erster Linie poetisch. Dieses Gefühl legte der Dichter auch in die Dialoge seiner Prosadramen und gab ihnen somit poetischen Schwung. Es ist die Poesie, die einem Drama bleibenden Wert verschafft.

Für Moodys letzte Einstellung zum Drama müssen wir das Urteil seiner Freunde hinzuziehen. Professor Manly[287] sagt, daß Moody sich schon vor der Vollendung des „Glaubensheilers" entschlossen hatte, wieder zur Versdichtung als höchstes Ausdrucksmittel seiner Lebensbotschaft zurückzukehren. Er selbst vertraute Ferdinand Schevill[288] kurz vor seinem Tode an, daß er zu viel seiner kostbaren Zeit der Prosadichtung gewidmet hatte, die er mit Milton nur als das Werk seiner linken Hand betrachtete.

---

284 Ein Interview im Albany Argus: Zitiert im D. D. Henry a. a. O., D. 215.
285 New York Times, 17. Sept. 1904.
286 Some Letters of W. V. Moody a. a. O., S. 101.
287 Gesammelte Werke von W. V. Moody, Boston-New York 1906, Bd. I, S. XIIV—V.
288 Robert M. Lovett a. a. O., S. XII.

Zu welcher Dichtungsart sich Moody, wäre er am Leben geblieben, auch entschlossen hätte — eins wissen wir, daß er sowohl auf dramatischem wie auf poetischem Gebiet, der amerikanischen Literatur neue schöne Denkmäler hinterlassen hätte. Die Aussicht auf eine reife Entwicklung der amerikanischen Dichtung und Dramaturgie in seiner Zeit, wurde durch den plötzlichen Tod des vielversprechenden Dichters schwer getroffen. Aber sein Werk stellt ihn als Künder einer neuen Epoche an die Spitze, denn seine wenigen Schriften wachsen über alle Zeitgebundenheit hinaus und haben auch allgemeinen menschlichen und künstlerischen Wert.

Schluß.

Fassen wir nun das Ergebnis der Arbeit zusammen, so können wir über die vielfach in Zweifel gestellte literarische Persönlichkeit des Dichters folgendes feststellen: Bis zum heutigen Tage hat man Moody noch nicht den gebührenden Platz in der Geschichte der amerikanischen Literatur eingeräumt. So unzweifelhaft es uns auch ist, daß Moodys Werk einen hervorragenden und dauernden Wert besitzt, so sicher wird es niemals volkstümlich werden können. Viel zu weit rückt er ab von der Richtung, in der sich literarischer Geschmack, politisch-soziales Empfinden und religiöses-ethisches Herkommen im amerikanischen Volksraum bewegen.

Wir werden nun vor die ewig unbeantwortbare Frage des Dichters gestellt: „Pourquoi?" Ist Moody denn wirklich ein amerikanischer Dichter? Er, der sich in der Welt der Antike zu Hause fühlte und mystischen Betrachtungen nachging, der wie Keats Klassik und Romantik in sich vereinte und gleichzeitig ein amerikanisches Volksdrama schrieb? Er war ein echter Amerikaner, und der freie Blick, mit dem er den heimischen Prärieboden wie auch die Weiten der Welt überschaute, stempelte ihn ebenso zu einem „Westerner".

Er liebte das traditionelle Europa, aber mit dem amerikanischen Boden war er innerlich verwachsen. Alle politischen Ereignisse seiner Nation und Zeit lasteten schwer auf seiner Seele, und er machte sie zum Gegenstand seiner lebensphilosophischen Spekulationen. Die räumliche Ausdehnung des Landes schien ihm eine Gewähr auch für unbegrenzte geistige Freiheit, mit der er frei gestalten konnte.

Aber Moody ist ein Dichter, der vielleicht von einem traditionellen, gedankenvollen Europa besser verstanden werden kann, als von dem in der Entwicklung befindlichen, temperamentvollen, modernen und materialistischen Amerika der Jahrhundertwende. Er lebte in einer poesiearmen und an der Poesie wenig interessierten Zeit. Der Glaube an den Fortschritt in der Zivilisation, der Drang nach Reichtum und Macht waren die Parole dieser Epoche. Sie war einem Dichter von Moodys Eigenart und idealistischer Forderung nicht günstig. So kam es auch, daß der erste Band von Moodys gesammelten Gedichten von maßgebenden Verlegern abgelehnt wurde, bis endlich die Houghton Mifflin Company ihn brachte[289].

---

289 Lovett a. a. O., S. 1 XXXVIII—IX.

Die Dichtung Amerikas zu Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts war ziemlich oberflächlich und mittelmäßig in Form und Idee, ganz der amerikanischen Geisteshaltung der hastenden Zeit entsprechend. Moodys gedankenschweren, tiefsinnigen, metaphysischen Verse mit einer Diktion, die sich dem Verständnis des gewöhnlichen Durchschnittslesers entzieht, waren weder für die Liebhaber der Dichtung seiner Zeit noch die unserer Zeit in Amerika verlockend. Noch kürzlich sagte Blankenship: „Viele seiner Zeilen sind so gedankentief und problematisch, daß es oft Mühe kostet, sie zu deuten“[290]. Die meisten seiner Gedichte können vom Durchschnittsleser nicht ohne Erläuterung gelesen und verstanden werden.

Moody wurde also auf Grund seiner nur schwer verständlichen Werke mehr ein „Dichter der Dichter“[291]. Vielleicht gibt uns Leisy[292] die wahre Antwort für seine fehlende Volkstümlichkeit und räumt ihm den gebührenden Platz in der amerikanischen Dichtkunst ein, indem er ihm als Vorläufer einer neuen poetischen Technik charakterisiert. All seine Werke zeugen von einer meisterhaften Technik, die einem sinnreichen Inhalt entspricht, aber sie erreichen nicht die breite Masse. Fast nur von Dichtern wurde er verstanden und geschätzt. Sie übernahmen auch seine Kunst. Heute wird die Bedeutung seiner Werke schon mehr gewürdigt, so daß Blankenship in die Zukunft deutend sagen kann: „Moody deserves a high place in the history of New Poetry. His verse is personal, direct, and colored always by the problems or philosophy of the present“[293].

290 Blankenship a. a. O., S. 581.
291 Boynton a. a. O., S. 60.
292 Leisy a. a. O., S. 222.
293 Blankenship a. a. O., S. 708.

BIBLIOGRAPHIE

William Vaughn Moodys Werke

The Poems and Plays of W. V. Moody mit Einleitung von John Manly: Boston und New York; Houghton Mifflin Company, 1912. 2 Bde.

Some Letters of W. V. Moody, hrsg. mit Einleitung von Daniel Gregory Mason: Boston und New York; Houghton Mifflin Company, 1913.

Selected Poems of W. V. Moody, hrsg. mit Einleitung von Robert Morrs, Lovett: Boston, Houghton Mifflin Company, 1935.

Letters to Harriet von W. V. Moody, hrsg. mit Einleitung und Schlußwort von Percy MacKaye: Boston und New York; Houghton Mifflin Company, 1935.

William Vaughn Moody als Herausgeber und Kritiker

The Pilgrim's Progress von John Bunyan, hrsg. mit Einleitung und Anmerkungen von Moody: Riverside Literature Series, Houghton Mifflin Company, 1897.

The Rime of the Ancient Mariner von Samuel T. Coleridge und The Vision of Sir Launfal von James Russell Lowell, hrsg. in einem Band mit Einleitung und Anmerkungen von Moody: Lake English Classics, Scott, Foresman und Company, 1898, 1906.

The Complete Poetical Works of John Milton, hrsg. mit Einleitung und Lebensbeschreibung Miltons von Moody. Student's Cambridge Ausgabe; Houghton Mifflin Company 1899, 1924.

The Lady of the Last Minstrel von Sir Walter Scott, hrsg. mit Einleitung von Moody: Lake Classics English, Scott, Foresman und Company, 1899.

Marmion von Sir Walter Scott, Foresman und Company, 1899, 1920.

The Lady of the Lake von Sir Walter Scott hrsg. mit Einleitung und Anmerkungen von Moody. Lake English Classics, Scott Foresman und Company, 1900.

The Iliad of Homer, Bde. I1. 6, 22, 24, übersetzt von Alexander Pope, hrsg. mit Einleitung und Anmerkungen von W. W. Cressy und Moody: Lake English Classics, Scott, Foresman und Company, 1900.

A History of English History von Moody und Robert Morrs Lovett: C. Scribner's und Söhne, 1905.

The Poems of Trumbull Stickney, hrsg. von George Cabot Lodge, John Ellerton Lodge und Moody. Houghton Mifflin, 1905.
Selections from De Quincey, hrsg. mit Einleitung und Anmerkungen von Moody: Lake English Classics, Scott Foresman und Company, 1909, 1295.

Allgemeine Quellen

Shelley's Comlete Poems: Student's Cambridge Ausgabe, hrsg. von George E. Woodberry; Houghton Mifflin Company, 1901.
Percy MacKaye: Uriel and other Poems? Houghton Mifflin Company, 1912.
Percy H. Boynton: American Poetry: New York, Scribner's, 1921.
— History of American Literature, 1919.
— More Contemorary Americans; The University of Chicago Press, 1927.
Trent, Erskine, Sherman and Van Doren, hrsg. der Cambridge History of American Literature, Bd. 3; G. P. Putman, 1921.
Ella Ernestine Stone: The Sensory Images in the Poetry of William Vaughn Moody, (eine Magister Arbeit), Chicago, 1924.
Christine H. Baker, Herausgeber von The Diary and Letters of Josephine Preston Peabody; Houghton Mifflin Company, 1925.
Arthur Hobson Quinn: A History of American Drama from the Civil War to the Present Day, 2. Bde., Harper's, 1927.
— Representative American Plays from 1767 to the Present Day, New York, Century, 1930.
Walter Prichard Baton: The Drama in English; Scribner's New York, 1930.
— The American Stage of Today; Small Maynard, 1908.
Fre Lewis Pattee: The New American Literature; Century, New York, 1930.
Moses Montrose: Representative Plays by American Dramatists (1856—1910; E. P. Dulton und Company, 1921.
— Moses Montrose: Representative Americans Dramas, National and Local; Boston, Little Brown und Company, 1929.
— The American Dramatist; Boston, Little Brown und Company, 1925.
Clement Wood: Poets of America; New York, E. P. Dulton und Company, 1925.
Clarence Edmund Stedman: Poets of America; Boston und New York, Houghton Mifflin Company, 1885.
Richard Le Gallienne: The Le Gallientenne Book of American Verse, New York Broni and Liveright Publishers, 1925.
Henry David: William Vaughn Moody, A. Study; Boston, Bruce Humphries, Inc. Publishers, 1934.
Ernest Erwin Leisy: American Literature, An Interpretative Survey, New York, Thomas Crowell Company, 1929.
William B. Calrus: A History of American Literature; New York, Oxford University Press, 1930.
Otto E. Lessing: Bruecken über den Atlantik; Deutsch Verlag-Anstalt, Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1927.
John Macy, Herausgeber von American Writers on American Literature, New York Horace Liveright Inc., 1931.

Thomas H. Dickinson: The Case of American Drama; Boston und New York, Houghton Mifflin Company, 1915.
— The Making of American Literature.
— Playwrights of the New American Theatre; New York, The Macmillan Company, 1925.
— Dickinson: Chief Contemporary Dramatists, 1915.
Walter Fischer: Die Englische Literatur der Veieinigten Staaten von Nordamerika; Wildpark-Potsdam, 1929.
Edwin Herbert Lewis: A Club Paper of William Vaughn Moody; Chicago, R. R. Donelly und Söhne, 1913.
Johannes Hoops: Englische Studien; Bde. 3, 5, 9 (Neue deutsche Forschungen, Abteilung amerikanische Literatur- und Kulturgeschichte).
Friedrich Schönemann: Die Vereinigten Staaten von Nordamerika. 2. Bde. Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart, Berlin, 1932.
Jenny Waugh: Das Theater als Spiegel der amerikanischen Demokratie, hrs. von Friedrich Schönemann, Rucker und Dünhaupt-Verlag, Berlin, 1936, B. II.
The Encyclopedia Americana, New York—Chicago, 1929, Bd. 19.
George Jean Nathan: The Critic and the Drama; New York, Alfred A. Knopf Inc. Publischers 1922.
Hamlin Garland: Companions on The Trail, New York, Macmillan, 1931.
Glenn Hughes: The Story of the Theatre, 1928.
Archibald Henderson: The Changing Drama, Contribution and Tendencies; New York Steart and Kidd, 1919.
Alfred Kreymborg: Our Singing Strenght, an Outline of American Poetry; New York Coward-Mc Cann Inc., 1929.
John Macy: The Spirit of American Poetry; New York Doubleday, Page und Company, 1913.
— Herausgeber von American Writers on American Literature; New York, Horace Liveright Inc., 1931.
William J. Long: American Literature, A Stuy of Men and the Books, that in the Earlier and Later Times Reflect the American Spirit; New York, Ginn und Company, 1913.
A. C. Ward: American Literature 1880—1930, New York, Methuen und Company, 1932.
Russell Blankenship: American Literature as an Expression of the National Mind London, George Routledge und Söhne, 1931.

Zeitungen und Zeitschriften

The Texas Review, Januar 1924, Bd. 9, Nr. 2 (Nelson F. Adkins).
The Texas Review, Juni 1915—April 1916, Bd. I (Charles R. Walker).
The Yale Review, New Haven, Connecticott, 1913, Bd. II, (Charlton M. Lewis).
The Homiletic Review, Mai 1918, Bd. LXXV. (John Wright Buckham).
La Revue du Mois, Siciéme Anné Tome XI. Janvier—Juni 1911, Paris (Régis Michaud).
The Drama, A Quaterly Review, Mai 1911, Nr. 2. The Drama Publishing Company, Chicago. (O. Barr und Charles H. Caffin).